

الجزء الثاني

بول ريكور

الزماق والسرد

التصوير في السرد القصصي

راجعه عن الفرنسية
الدكتور جورج زيناتي

ترجمة
فلاح رحيم



الزمان والسرد

بول ريكور

الزمان والسرد

التصوير في السرد القصصي

الجزء الثاني

ترجمة
فلاح رحيم

راجعه عن الفرنسيه
الدكتور جورج زيناتي

دار الكتاب الجديد المتحدة

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net
mktba.net < رابط بديل >

عنوان الكتاب الأصلي باللغة الفرنسية

Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction

Tome 2
Paul Ricoeur

Les Editions du Seuil

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية عام 1984 في دار سوي الفرنسية

حقوق الطبعية العربية محفوظة لدار الكتاب الجديد المتحدة وذلك بالتعاقد مع دار سوي الفرنسية

© دار الكتاب الجديد المتحدة 2006 [فرنسي]

أوتوكسرايد شاتيلا - الطيونة، شارع هادي نصر الله - بناية فرحات وحبيج - طابق 5.
خليوي: 933989 . 3 . 00961 . هاتف وفاكس: 542778 . 1 . 00961 - ص.ب. 14/6703 . بيروت - لبنان.
بريد إلكتروني: szrekany@inco.com.lb - الموقع على الشبكة www.oeabooks.com.lb

بول ريكور

الزمان والسرد ترجمة: فلاح رحيم
راجمه عن الفرنسية الدكتور جورج زيناتي

17 × 24 سم

صفحة 348

ردمك: (رقم الإيداع الدولي) ISBN 9959-29-329-7

رقم الإيداع المحلي: 2003/5679

رقم المجموعة: ISBN 9959-29-327-0

الطبعة الأولى: كانون الثاني/يناير/آذار 2006 [فرنسي]

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو استنساخه بأي
شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, or transmitted in any form or by any
means, electronic or mechanical, including photocopyings, recording or by any information storage
retrieval system, without the prior permission in writing of the publisher.

توزيع دار أوبيا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية: زاوية الدهمني، السوق الأخضر،

هاتف: 00218 . 21 . 3407012 - 00218 . 21 . 3407013 - 00218 . 21 . 3407011 - فاكس:

oeabooks@yahoo.com طرابلس - الجمهورية العطنى

المحتويات

7	مقدمة الترجمة العربية: بول ريكور وما يترتب على النظرية
19	تقديم
القسم الثالث	
تصور الزمن في السرد القصصي	
27	الفصل الأول: تحولات الحبكة
61	الفصل الثاني: القيود البيانية على السردية
111	الفصل الثالث: ألعاب مع الزمن
171	الفصل الرابع: التجربة القصصية للزمن
253	الاستنتاجات
265	دليل المصطلحات
277	هوامش الكتاب
331	فهرس الأعلام
335	فهرس المصطلحات

مقدمة الترجمة العربية:

بول ريكور وما يترتب على النظرية

يحتوي الجزء الثاني من «الزمان والسرد» على القسم الثالث من مشروع ريكور، وفيه يتناول نظرية الأدب على مستوى السرد القصصي. وكان القسم الثاني من الجزء الأول قد تناول نظرية التاريخ على مستوى السرد التاريخي. بهذا يكون الجزء الثاني امتداداً وتمكلاً لما بدأه ريكور في النصف الثاني من الجزء الأول، وقد قال ريكور نفسه إن بالامكان الجمع بين هذين القسمين لتكوين عمل واحد يحمل عنوان «التصور السردي»^(*). وهو عمل يختص بدراسة مشكلات التأليف السردي على المستوى النصي، ويتصدى لكثير من الإشكاليات الخاصة بمنهجية هذه الدراسة والمحاولات المتوفرة لمقاربتها، بما فيها محاولة علم السرد البنوي. إن الغاية الأساس من هذه المقدمة هي إضافة المحيط النظري العاضن لهذين القسمين في إطار الكتاب عموماً، وللاحقة ما يترتب على المنطلقات النظرية لريكور بخصوص مشكلات التأليف السردي.

(*) ورد ذلك في السيرة الذاتية الفكرية التي كتبها ريكور ونشرت تحت عنوان: "Intellectual Autobiography," *The Philosophy of Paul Ricoeur*, ed. Lewis Edwin Hahn (Chicago: Open Court, 1995) ص. 45. و سأشير إلى هذا المصدر فيما بعد بالختصر (س ف).

بدلاً من التنكر لمفهوم المحاكاة والنظر إليه باعتباره خروجاً على مبدأ انغلاق النص، ضاعف ريكور هذا المفهوم وتوسّع فيه ليجعله الإطار النظري لتأملاته في واحدة من أهم مضامنات الفكر، وأعني بها العلاقة الغنية بين اللغة والتجربة الإنسانية المعيشة. لقد ظل ريكور يؤكد مراراً على «أن الخطاب لا يوجد البنة من أجل تمجيد ذاته، بل هو يحاول في كل استخداماته نقل تجربة ما إلى اللغة، طريقة ما لسكنى العالم أو الوجود في العالم». (من ف، ص. 38). ويفضي أن ما دفعه إلى الخروج من النص إلى الفعل شيء متصل في نظرية النص نفسها، فالعلاقة البنية بين الذوات المتجلدة في الخطاب تعيد التحليل إلى العالم العملي للقارئ، هذا العالم الذي يقوم النص بإعادته وصفه أو تصويره مجازياً. فضلاً عن ذلك فإن في النص تلك العلاقة المرجعية التي لا غنى عنها لأية ممارسة متكاملة للخطاب.

لقد شهدت مسيرة ريكور الفكرية الطويلة تحولين أساسيين في مشاغله، كما يذكر هو نفسه؛ الأول تحول من هرمنطيقا الرمز إلى هرمنطيقا النص، وهو التحول الذي اقترب فيه ريكور من مشاكل التأليف النصي ومن المنهج البنوي، ثم جاء التحول الثاني من هرمنطيقا النص إلى هرمنطيقا الفعل البشري، وفيه اتضحت الشقة الواسعة التي تفصل بينه وبين البنوية وسائر المداخل الشكلانية. لكن هذه التحولات لم يتقض بعضها البعض الآخر. ففي كتاب «الزمان والسرد» نجد العناصر الثلاثة كلها فاعلة ومتكاملة. فالمحاكاة تشير إلى التصور الذي يسبق العمل الأدبي أو السردي، ويعتمد على فهم مسبق للأفعال البشرية التي تمثل مادة فعالية المحاكاة. يتميّز الركن الأول من المحاكاة هذا إلى مصطلح «الفهم» لدى ريكور، أي إلى الوجود الإنساني المتوسط رمزاً الذي لا يمكن تخيله دون شبكة التوسطات الرمزية المتمثلة في التراث والتقاليد والقيم الثقافية العابرة للأجيال والmemories التي تشكلت تحت تأثيرها تصوراتنا عن السرد. لا وجود لقارئ أو مبدع خارج هذه

الشبكة، فهي تصورات تسبق كل تصور فني أو فكري ابداعي، وبدونها يفقد التصور الابداعي معناه وإنجازه. سنجد فيما بعد أن ريكور يعطي الأسبقية لـ«الفهم السري» عندما يتناول التأليف في التاريخ وفي القصص الخيالي على حد سواء. والمحاكاة^١ وثيقة الصلة بالفهم السري، فهي تسبق السرد وتحبّط به وتبقى بعد أن يصل خاتمه. إنها وثيقة الصلة بحالة التوسط الرمزي التي تمثل شرط وجود الإنسانية، والتي تجعل كل مفهوم للواقعي ذا طبيعة تأويلية.

تشير المحاكاة^٢ إلى الفعالية المحاكائية الناشطة في الأعمال الأدبية أو عند صياغة الحبكات السردية، ويسمىها ريكور التصور السري. وبهذا فإن المحاكاة^٢ تتصل بنظرية النص وتقع ضمن الميدان الواسع الذي يسمى ريكور «التفسير». والتفسير بحسب ريكور هو الفعالية التأملية التي تسعى إلى الارتفاع عن مستوى الفهم بواسطة المنهج والمنطق والعقلنة وإعمال الفكر. إنها محاولة لإخضاع غزارة الفهم وتشعبه وعدم امكانية اختزاله لفعالية التخييل الساعية إلى الخروج بصياغة متوافقة من تناقضه. يترتب على ما سبق أن مفهوم التفسير لدى ريكور لا يتجسد في منهج فكري بعينه بل هو افتتاح على تعددية المناهج وهو ما نلمسه في تعاور ريكور مع الكثير منها، مثل الفرويدية والبنيوية والماركسية وغيرها بوصفها محاولات تنطلق من الفهم نحو إنجاز توافق نصي معين يختزل جوانب ويؤكّد جوانب أخرى.

يقع الجزء الثاني من «الزمان والسرد» ضمن هذا النمط الثاني من المحاكاة فيختص بمعالجة النتاج القصصي الخيالي بوصفه الركن الثاني في السرد بعد السرد التاريخي. بهذا يكون القسمان الثاني والثالث من الكتاب مكرسين للمحاكاة^٢، وهو ما سأعود إلى تفصيله لاحقاً.

المحاكاة^٣ هي ركن المحاكاة الذي يبدأ بعد أن يخرج القارئ من النص، وهي قرينة ما يسمى ريكور «إعادة التصور». فالقراءة فعالية تكوينية وتأسيسية لا تستغني عن التنظير لها أية محاولة تهدف إلى تقديم وصف

متكملاً للعملية الإبداعية السردية أو الشعرية. وقد أشار ريكور في سيرته الفكرية إلى أنه انتهى بعد الانتهاء من كتابة «حكم الاستعارة» إلى وجود ثغرة فيه هي إغفال «التوسط الذي تقوم به القراءة بين استهداف الحقيقة الذي تتطوّي عليه العبارة الاستعارية من جهة و إدراك هذا الاستهداف خارج النص من جهة أخرى. و عالم القارئ هو الذي يقوم بإعادة الوصف هذه». (س ف، ص. 47). لقد خرج ريكور بوساطة المحاكاة من القيود الشكلانية التي عانت منها الكتابات التي سجّلت نفسها داخل المحاكاة، وأكّد فكرته المركزية في أن الخطاب يتجه دائمًا إلى منطقة خارج ذاته وإلى هدف يتتجاوز نرجسيّة الافتتان بأدواته. القسم الرابع من الكتاب والذي يضمّن الجزء الثالث مكرّس بأكمله لهذا الركن من المحاكاة.

لكن انشغال ريكور بالوظيفة السردية بوصفها أمراً مختلفاً عن الشكل أو البنية السردية قاده إلى بحث مشكلة الزمان. فالوظيفة السردية تعني «أن فعل السرد هو فعل كلامي يشير إلى ما يقع خارج ذاته من أجل إعادة خلق يمارسها الحقل العملي الخاص بالشخص الذي يتلقاه. وتحديداً فإن البعد الزمني لهذا الحقل العملي هو الذي يقع عليه التأثير». (س ف، ص. 41) من هنا كانت الفكرة التي أوجّت لريكور بالكتاب برمته، أي فكرة «وجود علاقة تكيف متداول بين السردية والزمانية». (س ف، ص. 41).

هناك إشكاليات عديدة عصية على الحل تجعل من الزمان معضلة تستهوي الفلسفه. وأهمها، كما يرى ريكور، عجز الزمن النفسي والظاهري عن اختزال الزمن الفيزيقي والكوزمولوجي والإلحاد به. فبرغم وضوح الزمنين منفصلين «إلا أن محاولة اشتقاء زمن (العالم) من زمن (النفس) أو العكس تبدو محاولة يائسة ومحكومة بالفشل». (س ف، ص. 41). ويعزو ريكور هذه المعضلة إلى بنية الحاضر المنقسمة إلى «رأس دبوس الآن المختزل إلى قطع بين ما قبل وما بعد لا يحدده حد، والحاضر المعيش المحمل بماض قريب ومستقبل وشيك». (س ف، ص. 41).

لقد قاد بحث ريكور في هذه المعضلة إلى اكتشافه نقطة تقاطع تفعّل هذه العلاقة الزمنية بالسرد تتمثل في التداخل بين مفهوم روح الانتشار المأخوذ عن الكتاب الحادي عشر من «اعترافات» أوغسطين ونظرية الحبكة المأساوية المأخوذة من «فن الشعر» لأرسطو. فإذا زمان روح الانتشار، زمن التجربة المعيشة بكل اضطرابها وانفتاحها واسعها المتزايد (وهو ما يسميه ريكور التوافق المتنافر لتجربة الزمان)، تقوم الحبكة السردية بمساعها إلى التحديد والانتظام والعقلنة (وهو ما يسميه ريكور التناقض المتفاوض لحبكة السرد). ينجح ريكور إذاً في تعميق ثنائية الحياة - الفن التي طالما تأملها الفلاسفة ونقاد الأدب عبر إدراكه وجود علاقة دالة بين الوظيفة السردية والتجربة البشرية للزمن. و من هنا حيوية هذا الكتاب وأهميته بالنسبة للدراسات الأدبية والتاريخية على حد سواء.

يبدأ ريكور القسم الثالث من كتابه (الذي يضمّه الجزء الثاني من الكتاب هذا) بفصل «تحولات الحبكة» الذي يناقش فيه أساساً ناقدين كبارين هما نورثرب فراي وفرانك كرمود. و لهذه البداية أسبابها الهامة. فالجدال الذي سينطلق إليه ريكور في الفصول اللاحقة لإضاءة مشكلة الزمان داخل النص سيتحيل القارئ باستمرار إلى الفهم السردي بوصفه حاضنة النص وعمقه وسياقه. و لقد قدم فراي مثلاً متميزة وموسوعياً في «تشريح النقد»^(*) لتأسيس نموذج تبادلي يعرف الأنماط المتوارثة للسردية الغربية لا يعتمد الترسيمية الصارمة لعلم اللغة التي سجن البنويون أنفسهم داخلها. وهو ما أضطرني إلى التمييز بين استخدام فراي لمفهوم النسق paradigm واستخدام البنويين الفرنسيين له بأن أترجمه بمصطلح «نموذج تبادلي». فالنسق أقرب إلى علم اللغة، بينما النموذج الذي يؤسس له فراي مفتوح على مختلف الاحتمالات في كل من محتواه وحدوده.

(*) هنالك ترجمة عربية لكتاب «تشريح النقد» قدمها الأستاذ محبي الدين صبحي (الدار العربية للكتاب، ١٩٩١).

أما فرانك كرمود فيقدم لريكور دعماً قوياً في طرح ثنائية الزمان - الحبكة عبر كتابه المتميز «الإحساس بالنهاية»^(*)، وفيه حاول كرمود إنجاز ربط بين القصص الخيالي والزمان وأنماط الكشف الرؤيوي. لقد لاحظ كرمود أن أصحاب الكشف الرؤيوي يوفرون بخيالهم نهاية للعالم شبّهها دالاً لما يحدث في كتابة القصص وقراءتها. هنالك في الحالتين محاولة لفرض نموذج متناغم على فوضى الزمان. إذ يضطر الأدب الرؤيوي وهو يجد تطور الأحداث يدحض توقعاته عن النهاية باستمرار، إلى إعادة تكييفها لما يخدم استمرارية الحبكة الإسكاتولوجية التي يتمسك بها. و بالمثل تستفيد الروايات الجيدة دائماً من انقلاب العظ وتلجمأ من خلاله إلى إعادة تكيف التوقعات التي تسم التصورات الساذجة حول zaman. ولا يخفى كم تقترب هذه الأطروحة مما يحاول ريكور إنجازه في هذا الكتاب.

ينتقل ريكور في الفصل الثاني «القيود السيميائية على السرد» للتتصدي لمحاولات علم السرد البنائي عقلنة السرد وإغلاق النص ضمن مقولات علم اللغة. نجد في هذا الفصل مناقشة معقّمة لأفكار العديد من السيميانيين ينتهي ريكور في نهايتها كلها إلى تأكيد الحاجة إلى فتح النص على مرجعه الخارجي وعلى مضلالات التجربة المعيشية من جهة، وإعادة تأسيس الصلة بين الفاعالية السردية وسياقها المتمثل في الفهم السردي من جهة أخرى. تتبع قراءة ريكور لفلاديمير بروب^(**) وجود تناقض لم ينجح بروب في حلّه بين رغبته في تقديم تصنيف علمي صارم للسرد (بدافع من الرغبة في تقليد لينينيّوس) وإدراكه الطبيعة العضوية للسرد (وهو ما نكلم عنه غونه). وفي

(*) توفر ترجمة عربية لكتاب كرمود «الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة» ت: د.

عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979).

(**) هنالك ترجمة عربية لكتاب فلاديمير بروب بعنوان «مورفولوجيا الخرافَة» ت: إبراهيم الخطيب (الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المنحدرين، 1986).

تصديه لجينيت وغريماس وبريمون^(*) تحليل معمق لمحاولاتهم إخضاع الفعالية السردية لمقولات تصنيفية لسانية ومنطقية تنزع عنه كل ما يقاوم هذه المحاولات. ويدرك القارئ بُعد الشقة بين ريكور والفهم البنوي للسرد وهو يرى أن ركتي كتاب «الزمان والسرد» الأساسيين؛ أي الزمان والحبكة، يغيّبان عن علم السرد البنوي تحت يافطة رفض العاقب الزمني والتمسك بالتزامن من جهة، ورفض آليات تماسك الحبكة الأرسطية المتمثلة في بداية ووسط ونهاية والتمسك بدلاً عنها بآليات انتظام مستعارة من علم اللغة من ناحية أخرى. بهذا تكون قراءة ريكور لنصوص البنويين الفرنسيين محاولة لتعيين المناطق في نظرياتهم التي تستدعي العودة إلى مفهومي الزمانية والحبك، وهو ما يدعونا إلى التحفظ إزاء المبالغات التي تقترب بريكور كثيراً من البنوية.

يظل موضوع علاقة ريكور بالبنوية موضع نقاش واختلاف. والسبب في ذلك أن ريكور برغم سجالاته الطويلة مع البنويين الفرنسيين من معاصريه (وأخص منهم كلود ليفي - ستروس و جاك لاكان الذي بلغ الأمر معه حد المهاشرة)، لم يرفض البنوية ورأى فيها محاولة عقلانية تفسيرية تسعى إلى مقاربة الفعالية الإبداعية الحية. واعتبر أن في اعتمادها كشوفات علم اللغة أملاً في التخفيف من الانطباعية والتخمين. من هنا يأتي اهتمامه بمفاهيم التلقيط والتقرير وفضاء السردي والوظيفة والفاعل وغيرها مما سيجد القارئ تفصيله في هذا الجزء من الكتاب. إلا أنه برغم ذلك رفض قبول فكرة أن هذه الآليات البنوية تستطيع الإحاطة بكل جوانب النص السردي، وعلى الأخص ما يسبق النص (الفهم السردي)، وما يعقبه (الوظيفة السردية). ولابد من ملاحظة أن ريكور وهو يفصل مباحثه في المحاكاة² لا يعتمد البنوية وحدها، بل يعود أيضاً إلى الفلسفة التحليلية الناطقة بالإنجليزية التي

(*) هنالك بالعربية لجبار جينيت «مدخل لجامع النص» ت: عبد الرحمن أيوب (الدار البيضاء: دار توبقال، 1985)، ولم أجد شيئاً من نصوص غريماس أو بريمون بالعربية!

سعت هي الأخرى إلى فرض العقلنة على السرد اعتماداً على المنطق الصوري بدلاً من علم اللغة. ويزكُّ ريكور أنه وجد في الفلسفة التحليلية سداً لقصص تعاني منه البنية الفرنسية بقدر تعلق الأمر بالسردية التاريخية. لقد حرص التحليليون الناطقون بالإنجليزية في دراستهم بنية السرد على أن يتم ذلك ضمن إطار البنية التاريخية، بينما لم تتجاوز جهود البنويين النقد الأدبي. من هنا اهتمام التحليليين ببحث دعاء الصدق في العبارات التاريخية، وهو مبحث لم يتطرق إليه البنويون أمنيين في ذلك لأصولهم السوسيولوجية الحريرية على عدم الخروج من نطاق علم اللغة وإهمالهم سؤال واقعية الأحداث الماضية. وهو ما دفعهم مرة أخرى إلى إهمال السرد التاريخي والتركيز على السرد القصصي حسب.

ينتقل ريكور في الفصل الثالث «ألعاب مع الزمن» إلى التركيز على مشكلة الزمان بعد أن سلطته مناقشة مشكلة السرد بأدوات فاعلة. وهو يستلهم هنا جهود العديد من المنظرين والنقاد يأتي في مقدمتهم غونتر مولر الذي طرح التفريقي الأساس بين زمن فعل السرد (الذي يقاس بعدد الصفحات وزمن قراءتها وكتابتها) و زمن مادة السرد (الذى يقاس بالدقائق وال ساعات والأيام والسنين الخاصة بأحداث السرد). ويرى مولر أن الحياة صيرورة، وأن السرد نقل لهذه الصيرورة يتلاعُّج داخله زمن الحياة مع زمن مادة السرد وزمن فعل السرد. و ما لعبه الزمن إلا التحكم في إيقاع السرد من تسرّع وإبطاء أو رزم واستبعاد.

يحتوي هذا الفصل على مناقشة طريفة وجديرة بالتأمل للعلاقة بين زمن السرد وزمن الأفعال النحوية التي يتحقق بها تلقيظ السرد^(*). ونتعرف هنا على آراء هارالد وينترش الذي درس الزمن النحوي في السرد دراسة معمقة

(*) اعتمدَ كثيراً في ترجمة المصطلحات اللسانية الواردة في الكتاب على "المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات" الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - مكتب التنسيق، تونس عام 1989. وقد ساهم في وضعه نخبة من علماء اللغة العرب.

واستلهم منه ريكور الصلات الوثيقة بين التصور السردي وترتيب الزمن نحوياً داخل السرد. ويعود ريكور هنا إلى مناقشة مفهوم جينيت للعبة الزمن في السرد ويقدم عرضاً نقدياً مركزاً لمفاهيمه في هذاخصوص ليخلص إلى تسجيل تحفظه على الفكرة البنوية القائلة إن اللعب مع الزمن لا رهان له إلا ذاته، فيؤكد أن رهان لعبة الزمن هو دائماً غاية تقع خارج النص، وهو ما سيتوسع فيه الجزء الثالث.

يختتم ريكور هذا الجزء بفصل مطول يتناول فيه ثلات روايات كبيرة هي «السيدة دالاوي» لفرجينيا وولف^(*)، و«الجبل السحري» لتوماس مان^(**)، و«البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست^(***). وتقديم لنا هذه المعالجات النقدية التطبيقية نموذجاً دالاً على الكيفية التي يقارب بها منهج ريكور التأويلي النصوص الإبداعية السردية. فبرغم أن قراءات ريكور تشغل من حيث الأساس بالسؤال الأكبر في «الزمان والسرد»؛ أي التكيف المتبادل بين السردية والزمانية، فإن مقاربته لهذه الأعمال الكبيرة تكشف لنا منهاجاً خلاقاً في القراءة لا يعاني من إشكالية التكرار والعمق التي ابتلي بها الكثير من المناهج عند التطبيق وهي تعاود اكتشاف انتظامات وتواترات

(*) تتوفر ترجمة عربية لهذه الرواية قام بها الأستاذ عطا عبد الوهاب وصدرت عن دار المأمون في بغداد، 1986.

(**) ذكر مترجماً كتاب «أبعد الرواية الحديثة» لتيودور زيلوكوفسكي د. احسان عباس ويكسر صدقى (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994) في مقدمة الكتاب أن «الجبل السحري» قد ترجمت إلى العربية، لكنى لم أثر لهذه الترجمة على أثر، ويضم كتابهما هذا فصلاً ممنازلاً عن «الجبل السحري» يستحق القراءة. وقد نشر في الصحافة العراقية مؤخراً أن ترجمة عربية للرواية ستصدر في بغداد قريباً.

(***) نفع «البحث عن الزمن الضائع» في سبعة أجزاء وأكثر من ثلاثة آلاف صفحة، وقد ترجمت منها إلى العربية حتى الآن ثلاثة أجزاء فقط قام بها الأستاذ الباس بدبوى وصدرت عن وزارة الثقافة السورية في دمشق في الأعوام 1977، 1979، 1980، 1980 على التوالى. ويبتوف النص الكامل لهذه الرواية بالترجمة الإنجليزية المعروفة التي قام بها سكوت مونكريف، على الانترنت في مكتبة غوتيرغ Gutenberg الالكترونية المجانية.

معروفة سلفا في كل قراءة جديدة. في قراءة ريكور لهذه الأعمال حرص على المحافظة على توازن مبدع بين أدوات القراءة وفروضها من جهة ومقاومة النص لها لتأكيد مقولاته من جهة أخرى. وهي بذلك تقدم مثلا ملهمًا للنقد الأدبي.

لابد في الختام من وقفة قصيرة لمراجعة ما يترتب على قراءة ريكور بالنسبة لنقدنا العربي المعاصر. لقد استغرقت خبرة العقول العربية في ربع القرن الأخير الرغبة في تحقيق إنجازين رئيسين؛ الأول، بذورة منهج علمي عقلاني صارم يخلص النقد الأدبي من انطباعيته وترهله، والثاني، تفكير الأعمال الأدبية لإثبات عجزها عن تقديم دلالة إيجابية. وهذا قد وصلنا نهايته الطريق فلم نجد إلا حائطا أصم من العلمية العقيمة التي لا تعرف مهما فعلت إلا تكرار مقولاتها في حلقة مفرغة لا تعني القارئ في شيء، ومن العدمية التي باتت تتغنى برفع القدسنة عن كل القيم والإعلان عن موت التاريخ والأيديولوجيا بما يوفر راحة للضمير ولماذا من أشواث التجربة المعيشية التي يتورط كل من يمد أصابعه إليها بالجراح والصدمة. لكن في كل هذا تناقض مستحکم يدمره من الداخل. ما قيمة العملية التخييلية المنتجة لمعنى جديد إذا كانت آليات القراءة قد اكتشفت مسبقا، مرة وإلى الأبد، كل أسرارها وحولتها إلى ماكنة مفخنة؟ وما قيمة الفكر إذا خرج علينا بعد مخاض الدرس وعناء البحث ليعلن كما فعل بارت أن نصوصنا تشبه بصلة لا تنطوي طبقاتها على شيء غير العدم، وأنها ليست جوزة ينتهي كسرها إلى ثمرة طيبة؟ ولماذا الفكر إذا كان لا يسهم في تنوير معنى أو لمسة مواساة؟ لقد شيد فرانك كرمود مشروعه النقي على فكرة أن القصص تمنحنا المعنى والمواساة في مواجهتنا اليومية لاضطراب الزمن وعشوانيته، وهي الرسالة التي أقرها بول ريكور وفضل فيها تفصيلا باهرا. أما الدعوات التي عاشت معنا عقودا طويلة إلى تدمير الدلالة وتفكي المعنى وتفسير اللغة وهدم الحاضنة الثقافية فيكتفي دليلا على نزقها ما وصل إليه المشهد النقدي العربي منعزلة

ورثاء للذات بعد أن تجاوزه الإبداع الأدبي واستغنى عنه القاريء. هنالك حاجة ماسة إلى إعادة المثقف العربي إلى التجربة المعيشية ليستنشق هواء محيطها الرمزي المشحون بمعيراث قرون طويلة من التفاعل بين المبدع والتجربة. لقد أشاد ريكور كتابه هذا على فكرة أن المحاكاة تصور، والزمن صيورة وحركة، وبمعونة الحبك تخرج المخيلة السردية من هذه الصيورة بنص سردي فاعل فيما يقع خارجه؛ كل هذا يصب في المشروع الدائم للفكر: مشروع البحث عن المعنى وعقلنة الصيورة المختلفة من كل عقال، من دون أن ينسينا الاختزال الثراء الذي يقف خلفه. إن ريكور بفهمه هذا للسرد والزمانية يحاول طرح مشروع أمل في مصير أكثر خصوبة للمعرفة الإنسانية.

يحتوي هذا الكتاب على الكثير من المصطلحات الجديدة التي كان لزاماً عليَّ الاجتهاد في نقلها إلى العربية، لكنني حاولت بالرجوع إلى الترجمات العربية المتوفرة في هذا الحقل اعتماد ما أصبح متداولاً منها حتى عندما يكون لدى مقترح أراه أفضل. والفكرة أن التأسيس للمصطلح ودعمه هو رهان قدرتنا على التواصل مع الثقافة العالمية. وأود أخيراً أنأشكر الأخ الأستاذ شريف هاشم الزميلي الذي راجع الصياغة العربية للكتاب وأبدى ملاحظات مفيدة كما هو دأبه معي دائماً، وإلى الأستاذ سالم الزريقاني مدير دار الكتاب الجديد المتحدة الذي صبر عليَّ وأنا أكابد مشقة نقل الكتاب إلى العربية صبراً جميلاً.

فلاح رحيم

تقديم

لا يحتاج الجزء الثاني من «الزمان والسرد» إلى مقدمة خاصة. يحتوي هذا المجلد على القسم الثالث الذي قدم مخطظه في الصفحات الافتتاحية من الجزء الاول. إضافة إلى ذلك فإن موضوعة القسم الثالث، تصور الزمن بوساطة السرد القصصي، تتوافق على نحو دقيق مع موضوعة القسم الثاني من الجزء الاول، تصور الزمن بوساطة السرد التاريخي. القسم الرابع، والذي سيكون الجزء الثالث والأخير، سيعمل معًا تحت عنوان الزمن المروي الشهادة الثلاثية التي تقدمها الظاهراتية والتاريخ والقصص بصدق فوة السرد، مأخوذة في كلتها التي لا تقبل القسمة، لإعادة تصور الزمن.

تسمح لي هذه المقدمة القصيرة أن أضيف إلى آيات الشكر التي عبرت عنها في صدر الجزء الأول من «الزمان والسرد» تعبيراً عن امتناني إلى القائمين على مركز الإنسانيات القومى في نورث كارولينا. إن الظروف الاستثنائية المتاحة للزملاء هناك، سمحـت لي إلى حد بعيد الاستمرار في البحث الذي قاد إلى هذا الجزء.

القسم الثالث

تصور الزمن في السرد القصصي

في القسم الثالث هذا من «الزمان والسرد» سأطبق النموذج السردي الذي أنظر فيه تحت عنوان المحاكاة² على منطقة جديدة من العقل السردي أسميتها، لتمييزها عن السرد التاريخي، السرد القصصي⁽¹⁾. وتضم هذه المجموعة الفرعية الواسعة من حقل السرد كل ما تضمه نظرية الأجناس الأدبية تحت مسميات الحكاية الشعبية والملحمة والمأساة والملهأة والرواية. ولا يقصد من هذه القائمة إلا تبيان نوع النصوص التي سينظر في بنيتها الزمنية. إن هذه القائمة من الأجناس ليست مغلقة، فضلاً عن أن عناوينها المؤقتة لا تلزمني مقدماً بأي تصنيف مطلوب للأجناس الأدبية. وهذا أمر هام لأن مشاغلي المحددة لا تستلزم مني اتخاذ موقف بشأن المشاكل المتصلة بتصنيف مثل هذه الأجناس وتاريخها⁽²⁾. لذلك سأعتمد نظام التسمية الأكثر قبولاً بقدر ما تسمح مكانة المشكلة التي أتناولها. بالمقابل، أجده نفسي مضطراً اعتباراً من هذه النقطة إلى إيضاح السبب الذي يدعو لتشخيص هذه

المجموعة الفرعية السردية على أنها «سرد قصصي». ولكي أبقى أميناً على الميثاق المعجمي الذي تبنيه في الجزء الأول، سأعطي مصطلح «قصص خيالي» نطاقاً أضيق من ذلك الذي تبنته كثرة من الكتاب ممن يرون أنه مرادف لـ«التصور السردي»⁽³⁾. هنالك بالطبع ما يبرر هذه المساواة بين التصور السردي والقصص الخيالي، ما دام ما يكون الفعل التصوري، كما أكدت أنا نفسي، هو عملية تنجزها المخيالة المنتجة، بالمعنى الكانطي للكلمة. ومع ذلك فانا أحصر مصطلح «قصص خيالي» بتلك الإبداعات الأدبية التي ليس لها طموح السرد التاريخي إلى إنشاء سرد حقيقي. إذا اعتربنا كلاً من «التصور» و«القصص الخيالي» متراجفين فلن يتبقى لدينا مصطلح يوضع العلاقة المختلفة لكل من هذين النمطين السرديين بمسألة الحقيقة. يشترك كل من السرد التاريخي والسرد القصصي بأنهما يبعان من العمليات التصورية نفسها التي أضعها تحت مسمى المحاكاة 2. من جهة أخرى، فإن ما يخلق الصدمة بينهما لا يتعلق بالفعالية البنوية المبثوثة في بنيتهما السردتين بوصفهما كذلك، بل هو يتعلق بـ«ادعاء الصحة» الذي يميز العلاقة المحاكائية الثالثة.

من المفيد التوقف لحين عند مستوى هذه العلاقة المحاكائية الثانية بين الفعل والسرد. يمكن لذلك أن يوفر الفرصة لتجسد نقاط التقاء وتبعاد غير متوقعة تتصل بمصير التصور السردي في حقل السرد التاريخي والسرد القصصي.

تشكل الفصول الأربع التي يتتألف منها القسم الثالث مراحل متتابعة في خطة سير واحدة: من خلال توسيع فكرة الحبكة، الموروثة من التراث الأرسطي، وتجذيرها، واغنانها، وفتحها على الخارج سأحاول على نحو متلازم تعميق فكرة الزمنية، الموروثة من التراث الأو古سطيني، من دون أن أخرج من الإطار الذي توفره فكرة التصور السردي، وبالتالي من دون انتهاء حدود المحاكاة 2.

1. يعني توسيع فكرة الحبكة، بادئ ذي بدء، التصديق على حقيقة أن للحبكة الأرسطية القدرة على التحول من دون أن يفقدها ذلك هويتها. وتقاس سعة الفهم السردي بتحولية الحبكة هذه. يحتوي هذا القول ضمناً على العديد من الأسئلة: (أ) هل يحافظ جنس أدبي سردي، له من الجدة ما للرواية الحديثة، على صلة مع الحبكة المأساوية، التي ترافق الحبكة لدى الإغريق، بحيث يبقى بالإمكان وضعه ضمن مبدأ التوافق المتنافر الشكلي الذي عرفت به التصور السردي؟ (ب) هل يوفر الحبكة، عبر كل هذه التحوّلات، استقرارية تسمح له بأن يجد مكاناً بصيغة نماذج تبادلية تحافظ على أسلوب التقليد المميز للوظيفة السردية، على الأقل في المحيط الثقافي للعالم الغربي؟ (ج) ما هي العتبة النقدية التي تفرض علينا بعدها الانحرافات الأشد تطرفاً عن الأسلوب التقليدي ليس انشقاقاً عن التقليد السردي فقط ولكن موت الوظيفة السردية نفسها؟

لن تعامل مسألة الزمن في هذا المبحث الابتدائي إلا على نحو هامشي، وذلك من خلال تدخل مفاهيم مثل «الجدة»، «الاستقرار»، «التدهور» والتي سأحاول بواسطتها تشخيص هوية الوظيفة السردية من دون أن استسلم لأي نوع من الماهورية.

1. سأعتمد، من أجل تعميق فكرة الحبكة، إلى مواجهة الفهم السردي، الذي شكله اعتيادنا على المرويات التي تتناقلها ثقافتنا، مع العقلانية التي يستخدمها علم السرد اليوم، وخصوصاً السيميائية السردية للمدخل البنوي^(٤). وتقدم الخصومة بقصد الأسبقية التي تخلق الانقسام بين الفهم السردي والعقلانية السيميائية - وهو خلاف سيتوجب علينا الفصل فيه - ما يوازي المناقشة التي أثيرت في القسم الثاني المتعلق بأبستمولوجيا كتابة التاريخ المعاصرة وفلسفة التاريخ. يمكننا، في الواقع، أن نضع في مستوى واحد من العقلانية كلاً من التفسير المعياري، الذي ادعى بعض منظري التاريخ إحلاله محل فن السرد الساذج، وإدراك البنى العميقية لسرد ما في السيمياء السردية،

والذى يعتبر قواعد الحبك مجرد بنى سطحية. هنا يثار السؤال: هل بواسطنا إعطاء الإجابة نفسها عن هذا الصراع حول الأسبقية التى أعطيناها في الجدال المماطل المتعلق بالتاريخ، تحديداً أن تفسر أكثر يعني أن تفهم أفضل.

بذلك تعاود مسألة الزمن الظهور من جديد، ولكن بهامشية أقل من ذي قبل. بقدر ما تنجح السيميائية السردية في إضفاء مكانة لازمنية على البنى العميقية لسرد ما، يثار السؤال إن كان التغيير الذى تجريه على المستوى الاستراتيجي يسمح لها أن تنصف الملامع الأكثر أصالة في الزمنية السردية، تلك التي شخصتها في القسم الثاني بوصفها التوافق المتنافر، من خلال جمع تحليلات أوغسطين للزمن بتحليل أرسطو للحبكة. سوف يساعدنا مصیر التعاقبية في علم السرد على الكشف عن الصعوبات الناتجة عن هذه الحلقة الثانية من الأسئلة.

2. يعد إغناء فكرة الحبك، إلى جانب فكرة الزمن المتصلة بها، استكشافاً لإمكانات التصور السردي الذي يبدو مختصاً بالسرد القصصي. ولن يظهر السبب الذي يدعونا إلى منح هذا الامتياز للسرد القصصي إلا فيما بعد، عندما نصل موقعاً يسمح لنا باستكمال التقابل بين زمن التاريخ وزمن القصص على أساس ظاهراتية وعي بالزمن أوسع من تلك التي توفرت لأوغسطين.

3. استشرافاً لهذا الجدال ثلاثي المسارب بين التجربة المعيشية، والزمن التاريخي، والزمن القصصي، سأعتمد في ملاحظاتي على خاصية عالية القيمة لـ «التلفيظ» *utterance* السردي هي قدرته على أن يقدم، داخل الخطاب نفسه، علامات خاصة تميّزه عن «تقرير» الأشياء المروية. ويترتب على ذلك بالنسبة للزمن قابلية متوازية على الانقسام إلى زمن فعل السرد وزمن الأشياء المروية. والتناقضات بين هذين الجهازين modalities لا تتبع من خياري المنطق اللازمni أو التطور الزمني التعاقبى chronological، وهما الفرعان اللذان كانت مناقشتنا المبكرة تواجه خطر أن تقييد نفسها بهما. تقدم هذه التناقضات في

الواقع جوانب يتعدى قياسها nonchronometric تدعونا إلى أن نستغور فيها بعداً أصلياً - وحتى تأملياً - لانتشار الزمن الأوغسطيني، وهو بعد يناسب الكشف عن تفاصيله في السرد القصصي على أفضل وجه التقسيم إلى تلفيظ وتقرير.

4. يعني فتح فكرة الحبك - وفكرة الزمن التي تتفق معها - على الخارج متابعة حركة التعالي التي يقوم كل عمل قصصي بوساطتها، سواء كان لفظياً أو تشكيلياً، سردياً أو غنائياً، بإسقاط عالم خارج نفسه، وهو ما يمكن تسميته بـ «عالم العمل». بهذه الطريقة تقوم الملاحم والمسرحيات والروايات، داخل نمط القصص الخيالي، بإسقاط طرق في سكنى العالم تبقى بانتظار أن تتولاها القراءة، والتي تستطيع بدورها أن توفر فضاء تتم فيه المواجهة بين عالم النص وعالم القاري. لا تبدأ مشاكل إعادة التصور، التي تنتهي إلى مستوى المحاكاة³، إلا داخل هذه المواجهة وعبرها. هذا هو السبب في أن فكرة عالم النص تبدو بالنسبة لي جزءاً من مشكلة التصور السردي، رغم إنها تمهد الطريق للانتقال من المحاكاة² إلى المحاكاة³.

تتفق مع فكرة عالم النص هذه علاقة جديدة بين الزمن والقصص الخيالي. وهي كما أرى الأكثر حسماً. ولن أتردد هنا في الكلام، بالرغم من المفارقة الواضحة في التعبير، عن «التجربة القصصية للزمن» من أجل التعبير عن تلك الجوانب الزمنية حصراً في عالم النص، وعن طرق سكنى العالم التي يسقطها النص خارج نفسه⁽⁵⁾. إلا أن مكانة تعبير «التجربة القصصية» تبقى مهتزة. من جهة، تبقى طرقنا في سكنى العالم فعلياً خيالية، ما دامت لا توجد إلا في النص ومن خلاله. من جهة أخرى، نجد هنا تكون نوعاً من التعالي داخل المحايثة، وهو على وجه الدقة ما يسمح بالمواجهة مع عالم القاري⁽⁶⁾.

الفصل الأول

تحولات الحبكة

أسبقية فهمنا السردي في النظام الأبستمولوجي، كما سبتم الدفاع عنها في الفصل القادم في ضوء طموحات علم السرد الساعي إلى العقلنة، لا يمكن الإقرار بصحتها والإبقاء عليها إلا إذا أعطينا هذا الفهم السردي ابتداء مجالاً يبيع أخذة الأصل الذي يحاول علم السرد تقليده. وهو ما يعني أن مهمتي ليست سهلة. لقد تشكلت النظرية الأرسطية في الحبكة خلال عصر لم يُعرف فيه إلا بالمسألة والملهاة والملحمة على أنها «أجناس» تستحق التأمل الفلسفى. لكن أنواعاً جديدة ظهرت داخل المأساوي والملهاوى والملحمي، وهي أنواع تدفعنا إلى الشك في فاعلية نظرية في الحبكة تناسب الممارسة الشعرية للكتاب القدماء في التصدى لأعمال جديدة مثل «دون كيخوت» أو «هاملت». فضلاً عن ذلك فإن أجناساً جديدة ظهرت، خصوصاً الرواية، حولت الأدب إلى مختبر هائل لتجارب كان يُطرح فيها جانباً، إن عاجلاً أم آجلاً، كل تقليد جاهز. لذلك لنا أن نسأل إن كانت «الحبكة» لم تصبِع مقوله ضيقة وإن صبَّتها قد عفا عليه الزمن، كما هو شأن الرواية التي تهيمن عليها الحبكة. وأكثر من ذلك، فإن تطور الأدب لم يقتصر على إنتاج

أنواع جديدة ضمن أجناس قديمة، أو حتى أجناس جديدة داخل كوكبة الأشكال الأدبية. إذ يبدو أن مغامرته قد دفعت به إلى طمس الحدود بين الأجناس وإعلان ارتياه من مبدأ النظام نفسه، والذي هو جذر فكرة الحبكة. إن محط التساؤل اليوم هو فكرة العلاقة نفسها بين عمل مفرد وكل نموذج تبادلي^(١) مكرس. هل صحيح أن الحبكة آخذة في الاختفاء من أفق الأدب في ضوء ما نشهد من هدم للتمييز الأكثر أساسية بين أنماط التأليف نفسها، أي التمييز المتعلق بالتأليف المحاكي؟

إن ما سبق يجعل اختبار قدرة الحبكة على التحول فيما وراء محيط تطبيقها الابتدائي في «فن الشعر» لأرسسطو أمراً ملحاً. وتعريف العتبة التي يفقد هذا المفهوم بعدها كل قيمة التمييزية.

يجدر استقصاء الحدود التي يبقى مفهوم الحبكة داخلها شرعاً ما يسترشد به في تحليل المحاكاة² الذي اقترحته في القسم الأول من هذا العمل^(٢). يحتوي ذلك التحليل على قواعد تسعى إلى تعميم مفهوم الحبكة لا بد الآن من طرحها بوضوح^(٣).

ما وراء الحبكة المعاصرة

عُرفت الحبكة في البداية، على أكثر المستويات شكلية، أنها دينامية دمجية تشكل قصة موحدة وتابعة من أحداث متعددة، بكلمات أخرى، أنها تحول هذا النوع إلى قصة موحدة وتابعة. يبقى هذا التعريف الشكلي قادرًا على فتح حقل لتحولات تضبطها قواعد تستحق أن تسمى حبكات ما دمنا قادرين على تبيين كليات زمنية تحدث تركيبة من المتنوع من الظروف، والأهداف، والوسائل، والتفاعلات، والنتائج المقصودة وغير المقصودة.

* اختارت أن أترجم Paradigm بـ«نموذج تبادلي» لتمييزه عن المفهوم كما يظهر في السيميائية والبنيوية، وسب ذلك يشرحه ريكور في الهايسن الأول الذي لا بد من قراءته لفهم حدود هذا المصطلح المعورى في الكتاب - المترجم.

ذلك هو السبب في قدرة مؤرخ مثل بول فين على أن ينسب إلى فهم باللغ الأنساع للعجبكة وظيفة دمج مكونات تغير اجتماعي تساوي في تجريديتها مثيلاتها التي أخرجها إلى النور التاريخ الذي لا يركز على الحدث، وحتى التاريخ المتسلسل. ولابد أن الأدب قادر على تقديم توسيعات لها العجم نفسه. أما فضاء هذا التفاعل فتفتحه تراتبية التماذج التبادلية المشار إليها آنفاً: أنواع، أجناس، أشكال. ويمكن صياغة فرضية تقول: إن قوام هذه التحوّلات للعجبكة عينات جديدة من المبدأ الشكلي المتصل بالتصور الزمني فيما لم يعرف بعد من الأجناس، والأنواع، والأعمال المفردة.

يبدو أن صلاحية مفهوم الحبكة قد صارت موضع ريبة شديدة في عالم الرواية الحديثة. والواقع أن الرواية الحديثة قدمت نفسها منذ خلقها على أنها الجنس المتقلب دون منازع. فهي إذ استدعت لكي تستجيب لحالة اجتماعية جديدة ومتغيرة على نحو متسارع، سرعان ما أفلتت من قيود سيطرة النقاد والرقابة الثقيلة⁽⁴⁾. ولقد مثلت طيلة قرون ثلاثة وحتى يومنا هذا مَشَغلاً مذهلاً لشئ ضروب التجريب في ميادين التأليف والتعبير عن الزمن⁽⁵⁾.

العقبة الرئيسية التي كان على الرواية مواجهتها في البداية، ومن ثم تغلبت عليها تماماً، كانت مفهوماً خاطئاً على نحو مزدوج. أما خطأه فلأنه نقل ببساطة من أثنيين من الأجناس المكرسة من قبل هما الملحمية والمسرحية، ثم لأن الفن الكلاسيكي، خصوصاً في فرنسا، قد فرض على هذين الجنسين نسخة مبتورة وجامدة من القواعد الواردة في «فن الشعر» لارسطو. ويكتفي هنا أن نستذكر، من جهة، التأويل المُقيّد والمحضري الذي أعطى للقاعدة الخاصة بوحدة الزمن، كما فهمت في الفصل السابع من «فن الشعر»، ومن جهة أخرى المطلب الصارم في ضرورة الابتداء من منتصف الحدث، كما فعل هوميروس في «الأوديسا»، ومن ثم التحرك إلى الوراء لإضافة جوانب الحالة الراهنة، وذلك لوضع حد فاصل بين السرد الأدبي والسرد التاريخي الذي اعتُقد أنه يتبع مسار الزمن صعوداً ملائقاً شخصياته

دون انقطاع من الولادة إلى الموت، حريصاً على أن يملأ كل فواصل حقبته الزمنية بالسرد.

لم يكن أمام الحبكة منظوراً إليها عبر هذه القواعد، التي تجمدت في نزعة تعليمية متعرجة، إلا أن تفهم على أنها شكل تسهل قراءته، مغلق على نفسه، مرتب على نحو تناظري بصيغ نهاية ما، ومستند على علاقة سلبية سهلة التعريف بين التعقيد الابتدائي وحل عقدته؛ باختصار، على أنها شكل يجمع التصور فيه، بشكل واضح، حلقات الأحداث معاً.

لقد ساهم أحد التوابع المهمة لهذا التصور العام شديد الضيق للحبكة مساهمة خاصة في إساءة فهم المبدأ الشكلي للحبك. بينما جعل أسطورة الشخصيات تابعة للحبكة، حيث أعتبرت الحبكة المفهوم المحيط في علاقته مع الأحداث والشخصيات والأفكار، نجد أن فكرة الشخصية قد لحقت بفكرة الحبكة في الرواية الحديثة، ثم أصبحت منافسة لها، بل تركتها خلفها تماماً. لهذه الثورة في تاريخ الأجناس أسباب وجيهة. الواقع أن بوسعنا أن نرصد ضمن مسمى الشخصية ثلاثة توسيعات مهمة داخل جنس الرواية.

أولاً، إن الرواية قد وسعت، مستغلة الاختراق الذي أحدثته الحكاية التشردية، المحيط الاجتماعي الذي يتفتح فيه فعلها توسيعاً كبيراً. لم تعد الفعال العظيمة أو الآنام التي تفترضها شخصيات أسطورية أو معروفة هي ما يتعين سرده، بل مغامرات أناس عاديين من رجال ونساء.

تشهد رواية القرن التاسع عشر الإنجليزية على هذا الغزو الذي قام به الأنس العاديون للأدب. فضلاً عن ذلك، يبدو أن القصة اتجهت نحو الشكل الحدثي^(*) بفعل تأكيدها على التفاعل الناشئ عن نسبح اجتماعي أكثر تنوعاً

* اخترت أن أترجم كلمة *episode* بـ «حدث» وأشترط منها الصفة «حدثي» والمصطلح يشير في النقد الفصحي إلى حدث أو حالة تقع بوصفها جزءاً من سلسلة طويلة من الأحداث. وهو يعني كصفة تطلق على عمل سردي، أن ذلك العمل يحتوي على سلسلة من الأحداث المستقلة عن بعضها البعض. وهذا الاستخدام للمصطلح أوسع مما ورد في «فن =

بكثير، وعلى الأخص بفعل التداخلات العديدة لموضوعتها المهيمنة، وهي الحب، مع المال والسمعة والشرفات الاجتماعية والأخلاقية؛ باختصار، مع ممارسة مشتبه بها لا حدود لها⁽⁶⁾.

التوسيع الثاني للشخصية على حساب الجبكة، أو هكذا يبدو، ثُبّته رواية التعلم أو التطور الداخلي *Bildungsroman*، التي بلغت ذروتها مع شيلر وغونه واستمرت حتى الثلث الأول من القرن العشرين⁽⁷⁾. وكان كل شيء يتوقف على اليقظة في ذات الشخصية المركزية. أولاً، يوفر فوزه بالنصر إطار السرد؛ ثم إن شكوكه واضطرابه وصعوبة اكتشافه لنفسه ولمكانه في العالم هي التي تحكم التطور في هذا النوع من القصة. ومع ذلك، فإن المطلوب من القصة المروية على امتداد تطورها هو من حيث الجوهر أن تتمكن من الخروج بنسيج موحد للتعقيد الاجتماعي والنفسي. ينطلق هذا التوسيع الجديد مباشرة من سابقه. ولقد استشرف التقنية الروائية في العصر الذهبي للرواية في خلال القرن التاسع عشر، من بليزاك إلى تولستوي، هذا من خلال انتهاءها موارد صيغة سردية قديمة قوامها أن تعميق الشخصية يكون بإعطاء المزيد من السرد والخروج بتعقيد حديثي أعظم من ثراء الشخصية. بهذا المعنى تؤثر الشخصية والجبكة في بعضهما البعض الآخر تأثيراً متبادلاً⁽⁸⁾.

هناك مصدر آخر للتعقيد ظهر في القرن العشرين، خصوصاً مع رواية تيار الوعي، التي يقدمها أحد أعمال فرجينيا وولف تقديمها رائعاً، وهو رائعة أدبية في مضمون الإدراك الحسي للزمن، وسوف أنظر فيها بتفصيل أكبر لاحقاً⁽⁹⁾. ما يستحوذ على الانتباه الآن هو عدم اكتمال الشخصية، تنوع

=
الشعر» لأسطو حيث وردت episode في القسم الثاني عشر من «فن الشعر» الذي يتناول أجزاء الدراما بمعنى «الدخيلة»، كما اختار أن يترجمها د. عبد الرحمن بدوي】 أي «ذلك القسم الثامن من المسألة الذي يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوفة»، وقد أشنت ترجمته من دخول الممثل ليعلن شيئاً للحجوة (راجع ترجمة د. عبد الرحمن بدوي لفن الشعر لأسطو، ص. 33 طبعة دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ).

مستويات الوعي وما تحت الوعي واللاوعي، نشاط الرغبات غير المشكلة، وطبيعة المشاعر الناقصة الثالثة. تبدو فكرة الحبكة في هذا السياق في ورطة. أما زال بإمكاننا الكلام عن الحبكة بينما يبدو استكشاف مهاوي الوعي وكانه يكشف عجز حتى اللغة عن أن تستجمع نفسها وتتعدد شكلاً؟

ولكن لا شيء في هذه التوسيعات المتتالية للشخصية على حساب الحبكة يفلت من المبدأ الشكلي الخاص بالتصور، وبالتالي من مفهوم الحبكة. وأجرأ على القول أن لا شيء فيها يأخذنا إلى ما وراء التعريف الأرسطي للحبكة بوصفها محاكاة لفعل ما. بينما تزداد الحبكة سعة، يزداد الفعل سعة هو الآخر. ولابد أن نفهم من «الفعل» ما يزيد على سلوك الأبطال الذين يتتجون تغييرات ظاهرة في أحوالهم وفرصهم، أو ما يمكن أن يسمى مظهراًهم الخارجي. يتضمن الفعل أو الحركة، بهذا المعنى الموسع، إلى جانب ذلك التحول الأخلاقي للشخصيات، نموهم وتربيتهم، ودخولهم في تعقيد الوجود الأخلاقي والعاطفي. كما يتضمن أيضاً، بمعنى دقيق هو الآخر، تغييرات داخلية بحثة تؤثر في المسار المزاجي للأحساس والعواطف، متوجهة في نهاية المطاف إلى ذلك المستوى الأقل تنظيماً والأقل وعيًا الذي يمكن استبطان المرء لذاته الوصول إليه.

يتربّ على ما سبق أن بالإمكان توسيع مفهوم محاكاة فعل ما ليتجاوز حدود «رواية الفعل الحركة»، بالمعنى الضيق للمصطلح، فيشمل روايات تنصب على شخصية أو فكرة، باسم الطبيعة الشمولية للحبكة بالمقارنة مع المقولات المعرفة على نحو أضيق المتعلقة بالحدث، أو الشخصية، أو الفكر. إن المجال الذي يؤشر حدوده مفهوم «محاكاة الفعل» *mimesis praxeos* يصل حيث تصل القدرة على السرد في «التعبير» عن موضوعها بواسطة استراتيجيات تؤدي إلى ظهور كليات فريدة قادرة على إنتاج «متعتها الخاصة» عبر تفاعل الاستدلالات، والتوقعات، والاستجابات العاطفية من جانب القاريء. بهذا المعنى، تعلمتنا الرواية الحديثة أن توسع فكرة فعل يحاكي أو

يُمثل إلى النقطة التي نستطيع معها أن نقول إن مبدأ شكليا للتأليف يتحكم سلسلة التغيرات التي تؤثر في كائنات شبيهة بنا؛ سواء كانت فردية أم جماعية، تحمل اسم علم كما في رواية القرن التاسع عشر أو يشار إليها بالحرف الأول (ك) فقط كما هو الحال مع كافكا، أو حتى في الحالات المتطرفة غير قابلة للتسمية كما في بيكت.

لذلك كله لا يدعونا تاريخ جنس «الرواية» إلى أن نهجر مصطلح «حبكة» بوصفها تعين ما يلازم الفهم السردي. ولكن يجب ألا نكتفي بهذه الاعتبارات التاريخية المتعلقة بتوسيع هذا الجنس إذا ما أردنا فهم الهزيمة الجلية للحبكة. هنالك سبب أقل وضوحا يكمن وراء هذا الاختزال لمفهوم الحبكة إلى مجرد مسار القصة؛ أو مخطط أو خلاصة للأحداث. إذا أمكن للحبكة، وقد اختزلت إلى هذا الهيكل التخطيطي، أن تبدو قيدا خارجيا، بل وحتى قيدا مصطنعا وعشائريا في نهاية المطاف، فذلك إنما لأن ما احتل الصدارة منذ ولادة الرواية خلال نهاية عصرها الذهبي في القرن التاسع عشر، كانت مشكلة أكثر إلحاحا من تلك المتعلقة بفن التأليف؛ تلك هي مشكلة احتمالية الصدق *verisimilitude*. ولقد سهلت استبدال مشكلة بأخرى حقيقة أن انتصار احتمالية الصدق وقع تحت راية الكفاح ضد «الأعراف السائدة»، وخصوصا ضد ما كان يفترض أنه الحبكة على أساس الملحة، والمأساة، والملهاة في أشكالها القديمة والألياذية، و«الكلاسيكية» (بالمعنى الفرنسي لهذا المصطلح). لقد مثل الكفاح ضد هذه الأعراف والسعى إلى بلوغ احتمالية الصدق معركة واحدة. وكان إسهام هذا الاهتمام ببلوغ الصدق - بمعنى الإخلاص - تجاه الواقع، أو مساواة الفن بالحياة، إسهاما بارزا يتتجاوز ما عداه في التغطية على مشاكل التأليف السردي.

مع ذلك ظلت هذه المشاكل ماثلة. بذلت فقط. ولفهم ذلك يكفي تأمل الإجراءات الروائية المتنوعة التي استخدمت لإثبات هذه الحاجة إلى نقل الحياة في حقيقتها اليومية خلال بوакير الرواية الإنجليزية. لجأ ديفو،

مؤلف «روينسون كروزو»، مثلاً إلى شكل أقرب إلى السيرة الذاتية، فقد لدّ البويميات والمذكرات والسير الذاتية الحقيقة العديدة التي نشرها خلال تلك الحقبة أناس شكلتهم المنظومة الكالفينية الداعية إلى فحص الذات يومياً. وقد حذا ريتشاردسون حذوه في «باميلا» و«كلاريسا» معتقداً أنه قادر على نقل التجربة الخاصة - من مثل الصراعات بين الحب الرومانسي ومؤسسة الزواج - بقدر أعظم من الصدق باستخدام وسيلة مصطنعة هي تبادل الرسائل، على الرغم من مساوتها الواضحة: ضآلّة القابلية على الاختيار، والتغافل في توافق الأمور أو الثرثرة، والكثير من المراوحة والتكرار⁽¹⁰⁾. لكن كفة المزايا غلت بالنسبة لريتشاردسون دون أي حاجة للنقاش. إذ استطاع، بأن جعل بطلته تكتب الأشياء مباشرة، أن ينقل الانطباع بوجود صلة وثيقة بين الكتابة والشعور. فضلاً عن ذلك، فإن استخدام الزمن التحوي الحاضر ساهم في خلق انطباع المباشرة هذا بفضل التنفيذ التلقائي تقريراً لما كان يعتري الشعور وظروفه المحيطة. في الوقت ذاته استحصلت الصعوبات المزمنة لشبيه السيرة الذاتية، التي اعتمدت بحكم طبيعتها على قدرات ذاكرة تفوق العقل. وأخيراً فإن هذا المنهج سمح للقارئ بالمساهمة في الحالة النفسية التي يفترضها مسبقاً استخدام وسيلة الرسائل المتبادلة نفسها؛ ذلك الخلط الدقيق من التراجعات والتندفات التي تشغل عقل أي شخص يقرر أن يتأمن الكتابة مشاعره/مشاعرها الحميمة. في جانب القارئ، نجد استجابة لهذا خليطاً لا يقل دقة ناشتاً عن حماقة التلصص عبر ثقب الباب، إن صح القول، والحسانة التي ترافق القراءة المتوحدة.

لاشك في أن ما منع هؤلاء الروائيين من تأمل الصناعة المصطنعة الدالة في خلق هذه الأعراف، والتي كانت الشمن المطلوب لإنجاز سعيهم إلى المحتمل، هو القناعة التي شاركوا بها فلاسفة اللغة التجريبيين من لوك إلى ريد بامكان تطهير اللغة من كل عنصر مجازي أو زخرفي وإعادتها إلى وظيفتها الأصلية التي هي، حسب لوك، وظيفة «نقل المعرفة بالأشياء». إن

هذه الثقة في المرجعية التلقائية للغة، وقد رُدّت إلى استخدامها الحرفي، لا تقل أهمية عن الرغبة في إعادة الفكر المفهومي إلى أصله المفترض في تجربة الخاص والجزئي. والحقيقة، إن هذه الرغبة لم يكن لها أن توجد لو لا هذه الثقة. كيف تعبّر اللغة عن تجربة الخاص إذا ما تعذر إعادتها إلى المرجعية الصافية المشدودة إلى حرفيتها المفترضة؟

نحن إنما نؤشر حقيقة عندما نقول إن هذه العودة إلى التجربة وإلى اللغة البسيطة وال المباشرة قد أدّت ما أن نُقلّت إلى عالم الأدب إلى خلق جنس جديد يدل عليه سعيه إلى تأسيس أكبر قدر ممكّن من التوافق بين العمل الأدبي والواقع الذي يحاكيه⁽¹¹⁾. وينطوي هذا المشروع ضمناً على احتزال المحاكاة إلى تقليد، بمعنى صنع نسخة مطابقة، وهو معنى بعيد كلّ البعد عن «فن الشعر» لأرسطو. لذلك ليس من المستغرب أن شبه السيرة الذاتية والصيغة الرسائلية كلّيّهما لم يشكلا في الواقع أية مشكلة لمستخدميهما. لم يساورهما شك في احتمال أن تكون الذاكرة مضللة، سواء جاءت رواية البطل لما حدث بعد وقوعه أو مباشرة من مشهد الحدث. كانت الذاكرة بالنسبة للوك وهبوم أنفسهما هي الدعامة السببية والهوية الشخصية. ومن هنا اعتُبر التعبير عن نسيج الحياة اليومية على أوثق نحو أمر ممكّن وليس بال مهمة الإشكالية في نهاية المطاف.

ليس من المفارقات البسيطة أن يقود تأمل الطبيعة النواصعية الغالبة في مثل هذا الخطاب الروائي أخيراً إلى تأمل الشروط الشكلية لوهن الاقتراب هذا نفسه، وبالتالي، أن يقود إلى إدراك المكانة القصصية من حيث الأساس للرواية نفسها. فبرغم كل ما سبق لا يقل التسجيل الفوري والتلقائي والصریح للتتجربة في الرواية الرسائلية اعتماداً على المواقف من استعادة الماضي بوساطة ذاكرة يفترض أنها معصومة من الخطأ في رواية سيرة ذاتية كاذبة. يفترض الجنس الرسائلي مسبقاً أن بالإمكان، دون خسارة لقوّة الإقناعية، أن ينقل عبر الكتابة زخم التمثيل الذي يلازم الصوت الحي والفعل المسرحي.

وقد أضيف إلى الاعتقاد الذي عبر عنه لوك بأنه القيمة المرجعية المباشرة للغة وقد جُردت من زيتها ومجازاتها، اعتقاد بسلطة الكلمة المطبوعة التي تعوض عن غياب الصوت الحي⁽¹²⁾. ربما كان أمراً لا مناص منه أن يحدث خلط في البداية بين الهدف المعلن في بلوغ الاحتمالية وهدف «تمثيل» واقع الحياة على نحو يجعل بالإمكان التخلص من مفهوم بالغ الضيق والتلكف للحبك، وبالتالي تتضاعف مشاكل التأليف عبر التأمل في الشروط الشكلية لتمثيل صادق. بكلمات أخرى، ربما كان ضرورياً قلب الأعراف والاصطلاحات باسم المحتمل ليكتشف أن الشمن المدفوع مقابل ذلك هو زيادة صقل التأليف، وهو ما يعني ابتكار حبكات أكثر تعقيداً، وبذلك حبكات أبعد وأبعد عن الواقع والحياة⁽¹³⁾. ومهما ميل عن حيل العقل المزعومة في تاريخ جنس الرواية، تبقى المفارقة قائمة في أن صقل التقنية السردية، الذي استدعاه الحرمن على الوفاء للواقع اليومي، هو الذي أثار الاهتمام بما أسماه أرسطو، بتوسيع، «محاكاة فعل ما» بمعنى «تنظيم الأحداث» في حبكة. أي أعراف أو أي ضروب الصناعة لا تكون مطلوبة لكتابة الحياة، أي لتأليف شبيه بها مقنع؟

تلك مفارقة كبيرة لن تكشف أبعادها تماماً حتى ننظر في الرابطة بين التصور وإعادة التصور، وهي تمثل في أن إمبراطورية الأعراف تنمو بمقدار نمو الطموح التمثيلي للرواية خلال أطول فتراتها، أي فترة الشكل الواقعي. بهذا المعنى فإن الخطوات الثلاث المعرفة في خطوطها العريضة آنفاً - رواية الفعل والحركة، الشخصية، الفكر - تؤشر تاريخاً ثانياً: التاريخ المتعلق بفتح المبدأ الشكلي للتصور لمناطق جديدة، ولكن معه ذلك التاريخ المتعلق باكتشاف الطبيعة التواضعية على نحو متزايد لهذا المعنى. هذا التاريخ الثاني، الشبيه بنغم يصاحب آخر، هو تاريخ صحوة *prise de conscience* للرواية بوصفها فن القصص، إن استخدمنا عنوان هنري جيمس الشهير.

خلال الطور الأول ظل الاحتراس الشكلي تابعاً للحافر الواقعي الذي

ولده. بل كان القصد التمثيلي يغطي عليه. وظللت مطابقة الواقع ميدان الحقيقة؛ صورتها أو شبيهها. أفضل مشابهة لها هي تلك التي تتفوق على غيرها في الاقتراب من المعتمد، والعادي، واليومي في تضاد مع الفعال المذهلة التي ترد في الملحمية أو الفعال السامية التي ترد في المسرحية الكلاسيكية. لذلك اعتمد مصير العجكة على هذه المحاولة التي تكاد تكون يائسة لتقرير صيغة التأليف الروائي ما أمكن من واقع ينزلق مبتعداً في تناسب مع المطالب الشكلية للتأليف التي يقوم هو بمضاعفتها. لقد حدث كل شيء وكأن الاقتراب من الطبيعي وال حقيقي لم يكن متاحاً إلا بوساطة أعراف تزداد تعقيداً، وكان التعقيد المتنامي لهذه الأعراف جعل هذا الواقع نفسه يتراجع إلى أفق لا سبيل إلى بلوغه أراد الفن أن يتساوى معه أو «يعبر» عنه. ذلك هو السبب في أن الدعوة إلى مطابقة الواقع لم تستطع أن تخفي طويلاً حقيقة أن مطابقة الواقع ليست مجرد مشابهة مع الحقيقة بل هي ظهر خارجي يغطي عليها أيضاً. هذا التمايز الدقيق تعمق ليصبح هاوية الواقع، بمقدار ما حضيت الرواية بالاعتراف بوصفها فن القصة، دخل التأمل في الشروط الشكلية لإنتاج هذه القصة في تنافس مفتوح مع الدافع «الواقعي» الذي مكث خلفه هذه الشروط خفية في البداية. يمكن تمييز العصر الذهبي للرواية في القرن التاسع عشر بوجود توازن حرج بين غاية الوفاء للواقع التي لم يكف أحد عن تأكيدها بقوة متزايدة والوعي الذي يزداد حدة على الدوام بالصنعة التي تقف وراء تأليف ناجع.

كان لابد لهذا التوازن أن يتبدل ذات يوم. إذا لم تعد المشابهة ظهرها خارجياً يغطي الحقيقة، فما هي القصة إذاً على وفق قاعدة هذا المظهر إلا القدرة على خلق الاعتقاد أن هذه الصناعة تمثل شهادة أصلية حول الواقع والحياة؟ وبالتالي يتضح أن فن القصة لا يبعد كونه فناً للوهم. انطلاقاً من هذا ظل الوعي بالصناعة الداخلية في التأليف ينخر الدافع الواقعي من الداخل، حتى تكشفت صدّيته ودمّره.

يقال اليوم إن رواية دون حبكة أو شخصيات أو أي تنظيم زمني هي وحدها الأكثر قدرة على الوفاء للتجربة، وهي تجربة يحد ذاتها متشظية وغير متسقة، مما كانت تفعل رواية القرن التاسع عشر التقليدية. لكن هذه الذريعة لكتابية قصص متتشظ وغير متsequ تفتقر إلى المبرر، شأنها في ذلك شأن الذريعة الداعمة لأدب طبيعي. لم يحدث إلا استبدال الجدال المناقح عن مطابقة الواقع. كان التعقيد الاجتماعي في السابق يستدعي الابتعاد عن النموذج الكلاسيكي؛ واليوم صار عدم الاتساق المفترض للواقع هو الذي يستدعي الابتعاد عن كل نموذج. لكن الأدب عندها يختزل المحاكاة من خلال تكراره لفوضى الواقع عبر فوضى القصص إلى أضعف وظائفها؛ تلك المتمثلة في نقل ماهو واقعي عن طريق نسخه. لحسن الحظ تبقى المفارقة قائمة في أن القصص وهو يضاعف فنون صناعته يختم على وثيقة استسلامه.

ألا يحق لنا إذن السؤال إن لم تكن المفارقة الابتدائية قد قُلبت رأسا على عقب؟ في البدء، كان القصد التمثيلي يمثل الدافع إلى المواجهة. وانتهى الأمر بأن صار الوعي باللوهم يدمر المواجهة ويبحث على محاولة الخروج من كل نموذج. تبيع الأسئلة المتعلقة بحدود الحبكة وربما استنزافها من هذا القلب.

الديمومة: أهي نظام فنادق تبادلية؟

انصبـت المناقـحة السابقة على قـابلـية مـبدأ التـصـوير الشـكـلي عـلـى التـوـسـعـ، بينما هو يؤدي وظيفته في الحبكةـ، إلـى ما وراء الأمـثلـة التي سـاقـها أـرسـطـوـ في «فنـ الشـعـرـ». وقد استلزمـت هذه المناقـحة استـعـانـةـ بالـتـارـيخـ الأـدـبـيـ مـطـبـقاـ علىـ بداـيـاتـ الروـاـيـةـ. هلـ يـعـنيـ هـذـاـ أـنـ يـامـكـانـ التـارـيخـ الأـدـبـيـ أـنـ يـحلـ محلـ النـقـدـ؟ـ لاـ أـرـىـ أـنـ بـوـسـعـ النـقـدـ أـنـ يـتـمـاهـيـ معـ مـثـلـ هـذـاـ التـارـيخـ وـلـاـ أـنـ يـهـملـهـ.ـ وـمـاـ يجعلـ النـقـدـ عـاجـزاـ عـنـ اـسـتـصـالـ هـذـاـ التـارـيخـ أـنـ اـعـتـيـادـ الـأـعـمـالـ الـأـدـبـيــ،ـ كـمـاـ ظـهـرـتـ فـيـ تـابـعـ الثـقـافـاتـ الـتـيـ نـحـنـ وـارـثـوـهـاـ،ـ هـوـ الـذـيـ يـرـشـدـ الـفـهـمـ السـرـديـ

قبل أن يبني علم السرد صورة لا زمنية تتشبه به. بهذا المعنى يحتفظ الفهم السردي بتاريخه الخاص ويدمجه في ذاته ويبلور خلاصته. لكن النقد قد لا يحصر نفسه بإعداد قائمة تلاحق مظهر الأعمال الفردية في تصادفيتها المحسض. إن وظيفته الدالة عليه هي أن يتبيّن نمط تطور ما، نظاماً متحركاً يجعل تتبع التطورات هذا ميراثاً دالاً. يستحق هذا المسعى بذل المحاولة، على الأقل إذا صع أن الوظيفة السردية تحتوي بالفعل على معقوليتها الخاصة قبل أن تتولى السيميائية المقلالية مهمة إعادة كتابة قوانينها. لقد اقتربت في فصل الخطة الثالث من الجزء الأول مقارنة هذه المعقولية ما قبل العقلية مع معقولية التخطيطية التي تنطلق منها، حسب كانت، قواعد الفهم المقولاتي. لكن هذه التخطيطية بعيدة عن اللازمية. إنها تنطلق نفسها من ترسيب ممارسة لها تاريخها الخاص. وهذا الترسيب هو الذي يمنع هذه التخطيطية الأسلوب التاريخي الفريد الذي أسميته «التقليدية».

ليست التقليدية تلك الظاهرة العصبية على الاختزال التي تسمح للنقد أن يقف في منتصف الطريق بين عَرَضية مجرد تاريخ للأجناس أو الأنماط أو الأعمال الفردية الناجمة عن الوظيفة السردية، ومنطق ختامي يفلت من التاريخ يتعلق بسرديات محتملة. ليس النظام القابل لأن يستخلص من بناء التقليد لنفسه تاريخياً ولا هو لا تاريخي، إنه بالأحرى «غير تاريخي»، بمعنى أنه يسري عبر هذا التاريخ بطريقة تراكمية لا بالإضافة فحسب. وحتى لو تضمن هذا النظام انقطاعات أو تغيرات مفاجئة في التماذج التبادلية، فإن هذه الانقطاعات نفسها يتعدّر نسيانها ببساطة. كما إنها لا تجعلنا ننسى ما سبقها وما تفصلنا عنه: إنها أيضاً جزء من ظاهرة التقليد وأسلوبه التراكمي⁽¹⁴⁾. لم تحتو ظاهرة التقليد على هذه القوة الساعية إلى النظام لما أمكن تقدير ظواهر الانحراف التي سأناقشها في الفقرة التالية من هذا الفصل، ولما أمكن طرح سؤال موت الفن السردي عبر استئناف ديناميته التوليدية. ظاهرتنا الانحراف والموت هاتان ليستا إلا الوجه الآخر للمشكلة التي أنظر فيها

الآن، مشكلة نظام للنماذج التبادلية على مستوى تخطيطية الفهم السري لا على مستوى العقلانية السيميائية.

لقد قادني تأمل هذه المشكلة إلى كتاب نورثرب فراري «تشريح النقد»⁽¹⁵⁾. إن نظرية الطرز التي نجدها في المقال الأول منه، بل وحتى نظرية النماذج البدنية في المقال الثالث، ذات صفة نظامية دون شك. لكن هذه الخاصية النظامية لا تعمل في ميدان واحد مشترك مع العقلانية التي تميز السيميائية السردية. إنها تنبع بدلاً من ذلك من الفهم السري في تقليديته. وهي تهدف إلى استخلاص نمذجة لهذه التخطيطية تبقى دائمة قيد التشكيل. وفي ذلك يكمن السبب في أنها لا تبرر نفسها بفضل اتساقها أو فضائلها الاستنباطية، ولكن بفضل قدرتها على توفير بيان، عبر عملية استقرائية مفتوحة، يتضمن أكبر عدد ممكن من الأعمال في ميراثنا الثقافي. سبق وأن حاولت في مكان آخر القيام بإعادة تشكيل لـ «تشريح النقد» بهدف إلى تبيان كيف أن نظام التصورات السردية الذي يقترحه فراري ينبع من التخطيطية عبر التاريخية للفهم السري، لا من العقلانية اللاحاتاريخية للسيميائية السردية⁽¹⁶⁾. وسوف أعتمد هنا على العديد من أجزاء ذلك المقال لدعم برهاني.

لتنظر أولاً في نظرية الطرز، التي تواافق على نحو وثيق جداً ما أسميه هنا التخطيطية السردية، وبين هذه الطرز ما يسميه فراري الطرز القصصية ليميزها عن الطرز الشيمية. تتعلق هذه الأنماط القصصية حصراً بالعلاقات البنوية العميقية للحكاية الخرافية بمعزل عن ثيتمتها⁽¹⁷⁾. ويتحكم في توزيعها معيار أساسي واحد هو تحديداً قدرة البطل على الفعل، والتي كما رأينا في «فن الشعر» لأرسطو، يمكن أن تكون أعظم من قدرتنا، أو أقل منها، أو مساوية لها.

يطبق فراري هذا المعيار بتصنيع جدولين للطرز، جدول يختص بالمساوي، وأخر يختص بالملهاوي، وهي ليست في الواقع طرزًا بل فئات داخل الطرز. يكون البطل في الطرز المأساوية معزولاً عن المجتمع (وهي

العزلة التي تنسجم معها مسافة جمالية مماثلة على جانب المشاهد، كما يتبدى في عاطفتي «التطهير» الخوف والشقة). في الطرز الملهاوي يعود البطل للاندماج في المجتمع. وتحت هذين العنوانين المأساوي والملهاوي يطبق فرای معياره الخاص بدرجات قدرة البطل على الفعل، فيميز تحت كل عنوان خمسة طرز مقسمة على خمسة أعمدة. في العمود الأول، المتعلق بالأسطورة، يكون البطل متوفقا علينا «في النوع». الأساطير إجمالاً قصص عن الآلهة. ونجد على الجانب المأساوي الأساطير الديونيسية، التي تحتفي بالآلهة فانية؛ بينما نجد على الجانب الملهاوي الأساطير الأبولونية التي يستقبل فيها البطل المقدس في مجتمع الآلهة. في العمود الثاني، المتعلق بالرومانتس، لا يكون تفوق البطل علينا في النوع ولكن في الدرجةقياساً بالبشر الآخرين وبيتهم. وإلى هذه الفتنة تنتهي الحكايات الشعبية والخرافات. نجد في الجانب المأساوي حكايات عجائبية ذات نبرة رثائية؛ موت بطل أو قدس شهيد مثلاً. ويتفق مع هذا على جانب المستمع خاصية معينة من الخوف والشقة تناسب مثل هذه العجائبية. هنالك على الجانب الملهاوي حكايات عجيبة ذات نبرة روعية؛ من مثل الفن الريفي وأفلام الغرب الأمريكي. في العمود الثالث، المتعلق بالمحاكاة العليا، يتتفوق البطل على الناس الآخرين لكن لا على بيتهم، كما يمكن أن يلاحظ في الملحمية والمأساة. في الجانب المأساوي تحفل القصيدة بسقوط البطل. هنا يكتسب التطهير سمة المميزة المتمثلة في الشفة والخوف، من الخلل *hamartia* المأساوي. في الجانب الملهاوي نجد ملاهي أسطور فانيس القديمة، والتي تستجيب لسخريتها بمزاج من الضحك المتعاطف والقصاصي. في العمود الرابع، المتعلق بالمحاكاة الدنيا، لا يتتفوق البطل على بيته ولا على البشر من شاكلته. إنه نـّ لهم. نجد هنا في الجانب المأساوي البطل المثير للشقة، الذي ضربت عليه عزلة خارجية وداخلية، ويبداً من المدعى الدجال أو *alazon* إلى «الفيلسوف» المستغرق بذاته على طريقة فاوست وهاملت. بينما

تفت على الجانب الملهاوي ملهاة ميناندر الجديدة، العبكة الشهوية التي تعتمد على اللقاءات العابرة ومشاهد التعرف؛ الملهاة المنزلية وحكاية العيارين التي تروي صعود وغد في المجتمع. لا مناص من وضع القصص الواقعى الذى وصفناه في الفقرة السابقة هنا. أخيراً، في العمود الخامس، المتعلق بالتهمك، نجد أن البطل أقل درجة منا في القوة والذكاء، ونحن ننظر من علو إلية. ينتهي إلى هذا الطراز البطل الذي يدعى أنه أدنى مرتبة مما هو في الواقع، والذي يتعمد في أقواله الإيجاز ليزيد الدلالة. في الجانب المأساوي، لدينا مجموعة كاملة من النماذج التي تستجيب بطرق مختلفة لنقلبات الحياة بأمزجة خالية من العواطف المشبوهة، وهم يسلمون أنفسهم للدراسة العزلة المأساوية بوصفها كذلك. لدينا هنا نطاق واسع يمتد من كيش الفداء *pharmakos* إلى البطل الذي لا سبيل لتفادي هفته (آدم في سفر التكوين، (ك) في رواية كافكا «القضية») إلى الضحية البريئة (المسيح في الأنجليل وعلى مقربة منه، بين تهمك المحظوم وتهمك المتنافر، هناك بروميثيوس). لدينا في جانب الملهاة كيش الفداء المنبوذ (شايلوك، طرطوف)، ملهاة قصاصية تتفادى التحول إلى حفلة إعدام دون محاكمة بفضل عنصر اللعب، «ذلك الفاصل بين الفن والوحشية» (ص. 46)، وكل أنواع المحاكاة الهائلة في التهمك المأساوي، والتي تستغل إمكانياتها في قصص جرائم القتل الغامضة الرواية البوليسية والخيال العلمي.

هناك أطروحتان آخرتان تصححان مظهر الصرامة التصنيفية الذي يطالعنا به هذا النوع من التبوب. تذهب الأطروحة الأولى إلى أن القصص في الغرب ظل ينقل مركز ثقله دون توقف من أعلى إلى أسفل، أي من البطل الإلهي باتجاه بطل المأساة والملهاة التهمكيتين، وبضمتهما المحاكاة الهائلة المأساوية. وما قانون التزول هذا بالضرورة قانون انحلال إذا ما أخذنا نظيره بالحسبان. فأولاً، بينما يتناقص الجانب المقدس في العمود الأول والجانب العجائبي في العمود الثاني نجد أن الميل إلى المحاكاة يتزايد،

بصيغة محاكاة عليا أولاً، ثم محاكاة دنيا، كما تزداد أهمية قيمتي المعقولة ومطابقة الواقع (انظر ص. 51 - 52). ونحن هنا ب فإزاء أحد الملامح المهمة التي أشرت إليها في تحليلي السابق للعلاقة بين المواجهة ومطابقة الواقع. فضلاً عن ذلك، فإن قيم التهكم تتحرر بفضل تناقض قوة البطل وبطريق لها العنوان. بمعنى ما، يبدأ حضور هذا التهكم من حيث الإمكانيّة ما أن تظهر الحبكة بمعناها الواسع. ويعني ذلك أن كل حبكة تنطوي على «انسحاب تهكمي من الواقع» (ص. 82). وهو ما يميز الفموض البين لمصطلح «أسطورة». فهذا المصطلح يعني بمعنى الأسطورة المقدسة قصص أبطال يتتفوقون علينا في كل شيء، ويغطي بالمعنى الأرسطي للحبكة كل عالم القصص. ما يشد هذين المعنى أحدهما إلى الآخر هو التهكم. من هنا يدو التهكم المتّصل في كل حبكة مرتبطة بجموعة الأنماط القصصية كلها. إن له حضوراً ضمنياً في كل حبكة، لكنه لا يصبح «طرازاً مميّزاً» إلا بتدحره الأسطورة المقدسة. بهذا الشأن حسب يصبح التهكم «طرازاً حديباً» على وفق قانون النزول المشار إليه آنفاً. تضفي هذه الأطروحة الملحة الأولى وجهة معينة على التصنيف.

حسب الأطروحة الثانية، يتحرك التهكم بهذا الشكل أو ذاك إلى الخلف باتجاه الأسطورة (انظر ص. 42 - 43، 48 - 49). وفراء توافق إلى أن يلمح دليلاً ما، في أسفل مقاييس الملحمة التهكمية، عبر تهكم نموذج كبس الفداء - سواء أكان تهكمها محتمماً أم تهكم المتنافر - يدل على عودة نحو أسطورة تقف وراء العينات التي يسمّيها «الأسطورة التهكمية».

اتجاه التصنيف هذا، المعتمد على الأطروحة الأولى، إلى جانب دائريته، الناجمة عن الأطروحة الثانية، يُعرف أسلوب التقليد الأوروبي أو الغربي بالنسبة لنورثرب فراري. والواقع، كان من المحتمل أن تبدو قاعدتنا القراءة هاتان عشوائيتين تماماً لو لم تجد نظرية الطرز مفتاحها الهرمنطيقي في نظرية الرموز التي تمثل قوام المقالات الثلاث الأخرى في «تشريح النقد».

الرمز الأدبي من حيث الجوهر «بنية لفظية افتراضية» (ص. 71) - بكلمات أخرى، إنه افتراض لا تقرير - وفيه التوجه «نحو الداخل» أهم من التوجه «نحو الخارج» الذي يتعلّق بعلامات ذات وظيفة ابسطاطية وواقعية⁽¹⁸⁾.

إن فهم الرمز على هذا النحو يجعله يوفر مفتاحا هرمنطيقيا لتأويل خط العرز القصصية. تجتاز الرموز حين توضع في سياقات أدبية مناسبة بالفعل سلسلة من «الأطوار»، يمكن مقارنتها بالمعانى الأربع الواردة في التفاسير الإنجيلية القرؤسطية، والتي أعاد صياغتها على نحو بديع هنري دي لوباك⁽¹⁹⁾.

الطور الأول، الذي تطلق عليه تسمية الحرفى، يتفق مع المعنى الأول في هذه التأويلية التوراتية. ويُعرَف بتناول الطبيعة الافتراضية للبنية الشعرية تناولا جادا. إذ يعني فهم قصيدة حرفياً فهم كل شيء يدخل في تكوينها «كما هو الآن» (ص. 77). أي على الرغم من المفارقة الظاهرة، أن نقرأ القصيدة كقصيدة. في هذا المجال، تُعد الرواية الواقعية الشكل الذي يشع على أفضل وجه معايير الطور الحرفى للرمز.

مع الطور الثاني، الذي يُدعى الشكلي ويستحضر المعنى الإيمولى للتأويل التوراتي، تحصل القصيدة على بنيتها من تقليدها الطبيعية من دون أن تفقد أي شيء من خصيتها الافتراضية. يستمد الرمز من الطبيعة صوراً تقيم علاقة جانبية وغير مباشرة بين الأدب كله والطبيعة، لا يكون بفضلها قادراً على إمتناعنا فحسب ولكن على إرشادنا أيضا⁽²⁰⁾.

الطور الثالث يتعلّق بـ «الرمز بصفته نموذجاً بدئياً» (ص. 95). يجب الأنتعاجل في إدانة «النزعة اليونغية» الكامنة في النقد النموذجي البدئي المختص بهذه المرحلة. ما يؤكد هذه المصطلح أولاً هو تواتر أشكال لفظية بعينها تبع من الجانب القابل للتوصيل على نحو بارز في الفن الشعري، وقد شخصها الآخرون بمصطلح «التناص». إن هذا التواتر هو ما يسهم في توحيد تجربتنا الأدبية ولم أطرافها⁽²¹⁾. بهذا المعنى أرى في مفهوم فراري للنموذج البدئي

مكافأنا لما أسميتها التخطيطية الصادرة عن ترسيب التقليد. فضلاً عن ذلك، يدمج النموذج البدني في هذا النظام التواصعي المستقر محاكاة الطبيعة الذي يميز المرحلة الثانية. ويجلب هذا التقليد معه توادراته الخاصة: النهار والليل، الفصول الأربع، الموت والحياة. إن النظر إلى نظام الطبيعة على أساس أن ثمة نظاماً يوافقه من الكلمات يقوم بمحاكاته مشروع يتمتع بشرعية تامة، إذا عرفنا كيف تقيمه على أساس المفهوم المحاكائي القائم هو نفسه على المفهوم الافتراضي للرمز⁽²²⁾.

الطور الأخير للرمز هو حين يكون «جوهراً فرداً» monad. ويفقى هذا الطور مع المعنى الباطني للتأويل التوراتي. يقصد فrai بالجواهر الفرد قدرة التجربة الخيالية على بلوغ الكلية بصيغة مركز ما. ليس من شك في أن فrai يتمسك في مجمل مشروعه بأطروحة أن النظام النموذجي البدني يشير في النهاية إلى «مركز ساكن لنظام الكلمات» (ص. 117). وكل تجربتنا الأدبية تشير باتجاهه. لكننا نسيء فهم الغرض من النقد النموذجي البدني كله، وبقدر أكبر النقد ذي التزعة الباطنية، إذا ما رأينا فيه ضرباً من إراده السيادة، كما هو شأن محاولات إعادة البناء الساعية إلى العقلنة. على العكس، تشهد التخطيطية الناشئة عن هذين الطورين على نظام ليس بمقدورنا السيطرة على تركيبه الدوري. الواقع، إن مجموعة الصور التي تسعى إلى تبيان نظامها السري - على سبيل المثال صور الفصول الأربع - تخضع لهيمنة صور رؤوية تتحول بأشكال لا حصر لها حول فكرة التوافق في الوحدة؛ وحدة إله واحد رغم إنه ثالوثي، وحدة الإنسانية، وحدة العالم العيولي في رمز الحمل، والعالم النباتي في رمز شجرة الحياة، وعالم المعادن في رمز المدينة السماوية. وفضلاً عن ذلك، فإن لهذه الرمزية جانبها الشيطاني المتمثل في صور الشيطان، والطاغية، والوحش، وشجرة التين العقيم، و«البحر البدني» رمز «العماء». وأخيراً فإن هذه البنية القطبية نفسها توحدها قوة الرغبة التي تصور كلاً من المرغوب فيه رغبة مطلقة والممقوت

مفتاحاً مطلقاً. تبدو كل الصور قاصرة، من منظور نموذجي بدني وباطني، فياساً بصور الرؤيا المتعلقة بالتحقق، لكنها تبقى رغم ذلك في سعي دائم للعنور عليها⁽²³⁾. يمكن لرمز الرؤيا أن يستقطب ضروب المحاكاة الأدبية لدوره الفصول؛ إذ لا مناص، وقد قطعت الصلة بالنظام الطبيعي، من المحاكاة هذا النظام، بحيث يصبح فيما بعد مخزناً هائلاً للصور. بذلك يمكن إطلاق وصف شامل على الأدب إجمالاً يشخصه على أساس أنه تقضي، هكذا حاله في الأنماط الرومانسية والأنماط المحاكائية العليا والدنيا، وكذلك في النمط التهكمي الذي يمثله الهجاء⁽²⁴⁾. وترتبط تجربتنا الأدبية كلها بوصفها تقضي بهذا «المركز الساكن للكلمات»⁽²⁵⁾.

بالنسبة لفراي، يمثل التقدم من الافتراضي باتجاه الباطني مقاربة للأدب بوصفه نسقاً لن يكتب لها الاكتمال أبداً. بالمقابل تفتح هذه الغاية إمكانية نسق نموذجي بدني يقدم تصوراً للتخيلي وينظم الافتراضي ضمن نسق في نهاية المطاف. لقد كان هذا يعني ما حلم بذلك، وعلى نحو أكبر حلم مالارمية الذي قال: «كل شيء في العالم يوجد من أجل التوصل إلى كتاب»⁽²⁶⁾.

Tout au monde existe pour aboutir à un livre

في نهاية هذا العرض لواحدة من أقوى المحاولات للخروج بخلاصة للتقليل الأدبي للغرب، لا يقع على الفيلسوف مناقشة تنفيذها، بل عليه، وهو يقبلها كأمر معقول، أن يتأمل شروط إمكانية مثل هذا العبور من التاريخ الأدبي إلى النقد وتشريح النقد.

هناك ثلات نقاط متصلة ببحثنا في الحبكة والزمن يجدر التأكيد عليها. أولاً، لأن الثقافات أنتجت حتى الآن أعمالاً يمكن أن يربط أحدها بالآخر بصفة المتشابهات العائلية، وهي تعمل، في حالة الأنماط السردية، على مستوى الحبكة نفسه، فإن البحث عن نظام معين أمر ممكن. ثم إن هذا النظام يمكن أن يُعزى إلى المخيلة المنتجة التي يمثل التخطيطية بالنسبة لها.

وأخيراً، فإنه يحتوي بصفته نظام الخيالي على بعد زمني لا يقبل الاختزال هو بعد التقليدية التراثية.

تسمح لنا كل واحدة من هذه النقاط الثلاث أن نرى أن العنكبوت المعادل لفهم سري أصل يسبق بقوة واقعيته وحقيقته معاً كل إعادة بناء لفعل السرد بصيغة عقلانية الصفة الثانية.

الأقوال؛ أهو نهاية لفن السرد؟

بلغنا أقصى ما يمكن بفكرة أن التخطيطية المتحكم بالفهم السري تكشف في تاريخ يحافظ على نمط واحد. نحتاج الآن إلى النظر في الفكرة المعاكسة: هل تسمح هذه التخطيطية بانحرافات تجعل هذا النمط اليوم مختلفاً عن ذاته إلى حد يتعدى معه التعرف على هويته. هل نحن ملزمون إذاً أن ندخل في الأسلوب التقليدي للسرد إمكانية انقراضه؟

أحد جوانب فكرة التقليدية نفسها - أي الركن الاستمولوجي لـ «صناعة تقليد ما» - أن الهوية والاختلاف يمتزجان معاً على نحو لا يتيسر معه الفصل بينهما. ليست هوية النمط هوية بنية منطقية لا زمنية، بل هي تميز تخطيطية الفهم السري على نحو يجعله تكويناً تشكّل عبر تاريخ تراكمي متربّس. وهذا هو السبب في أن هذه الهوية عابرة للتاريخ أكثر منها لا زمنية. ويصبح ممكناً بهذا إدراك كيف أمكن للنماذج التبادلية التي أقامها تصور التقليد لذاته أن تولد وما تزال، تنوعات تهدد هويتها الأسلوبية إلى حد إعلان موتها.

في هذا المجال، يمكن للمشاكل التي يطرحها فن وضع النهايات للأعمال السردية أن تخدم كوسيلة اختبار ممتازة. لأن النماذج التبادلية للتأليف في التقليد الغربي تمثل في الوقت ذاته نماذج تبادلية للنهايات، فإن لنا أن نستشرف أن استفاد هذه النماذج التبادلية في نهاية المطاف سيكشف نفسه في صعوبة وضع نهاية لسرد ما. ويزيد قوة مبرر ربط هاتين المشكلتين معاً حقيقة أن الملمع الشكلي الفرد للفكرة الأرسطية عن الحبكة، الذي يجب المحافظة

عليه في ما هو أبعد من عيوب الأجناس الأدبية المتتالية (من مثل المأساة والرواية) والأنمط (مثل المأساة الإليزابيثية أو رواية القرن التاسع عشر إلخ)، وهو معيار الوحيدة والاكتمال. إن الحبكة، كما نذكر، «محاكاة فعل كامل ونام في ذاته» («فن الشعر»، 50 ب، 23 - 25)⁽²⁷⁾. ويكون الفعل كاملاً وتاماً إذا كانت له بداية ووسط ونهاية؛ أي إذا ما قدمت البداية الوسط، وإذا ما قاد الوسط بتقلباته ومشاهد التعرف فيه إلى النهاية، وإذا ختمت النهاية الوسط. عندها تكون الغلبة للتصور على الشكل الحدثي، يهزم التوافق التناقض. من هنا يكون مشروعنا النظر إلى العزوف عن معيار الاتكتمال وبالتالي تعمد إبقاء العمل من دون خاتمة بوصفه عرضاً دالاً على نهاية ترات النماذج التبادلية للحبيك.

من المهم ابتداء توخي الوضوح بقصد طبيعة المشكلة وعدم الخلط بين المسؤولين، فال الأول ينبع من المحاكاة 2 (التصور)، والثاني من المحاكاة 3 (إعادة التصور). في هذا المجال، قد يكون العمل متعلقاً في تصوّره ومفتوحاً في الاختراق الذي يحدّثه في عالم القاري. والقراءة تحديداً، كما سأذهب إلى القول في القسم الرابع، هي ذلك الفعل الذي يُحدث التقلّة بين أثر الانغلاق بالنسبة للمنتظور الأول، وأثر الانفتاح بالنسبة للثاني. إذا كان كل عمل يفعل شيئاً ما فإنما ذلك لأنه يضيف شيئاً لم يكن موجوداً من قبل. لكن الإسراف المحسض الذي يمكن أن تنسبه إلى العمل بوصفه فعلاً، أي قابلته على قطع التكرار، كما عبر عنه رولان بارت في «مقدمة للتحليل البنوي للسرد»، لا ينقض الحاجة إلى الإغلاق. قد تكون النهايات «الحادسة» هي تلك التي تجمع على أفضل وجه هذين الأثنين⁽²⁸⁾. وعلى ذلك لا تناقض في القول إن قصة ذات خاتمة موفقة تفتح هوة في عالمنا، أي في إدراكنا الرمزي للعالم.

قبل أن نلتفت إلى العمل المهيّب لفرانك كرمود «الإحساس بالنهاية»، من المفيد تسجيل بعض الكلمات عن الصعب التي قد لا يكون ثمة سبيل

لتذليلها والتي لا محالة تواجه أي مسعى إلى معيار يحكم الختام الشعري. بعض الكتاب - مثل ج. هيلس ميلر - يعتبر أن من المتعدد الحسم في مثل هذه المشكلة⁽²⁹⁾. آخرون، مثل باربرا هيرنشtein سميث، سعوا إلى تلقي العون من الحلول المقترنة لمشكلة الختام في المنطقية المجاورة للشعر الغنائي⁽³⁰⁾، لأن قواعد الاختتم هناك يسهل التعرف عليها ووصفها. وهو ما يصح بالنسبة للنهائيات في الشعر الحكمي والوعظي، وقصيدة الأبيغرام. يضاف إلى ما سبق أن تطور القصيدة الغنائية من سوبينة عصر النهضة إلى الشعر الحر والقصيدة البصرية في يومنا هذا عبر القصيدة الرومانسية، يتبع لنا متابعة دقيقة لمصير هذه القواعد. وأخيراً، يمكن للحلول التقنية التي يأتي بها الشعر الغنائي لمشكلة الاختتم أن تُربط بالتوقعات التي تخلقها القصيدة لدى القارئ، وهي توقعات يضفي عليها الختام «إحساساً بالجسم والاستقرار والاكتمال» («الختام الشعري» ص viii). لا يكون للنهاية هذا التأثير حين تكون تجربة التصور دينامية ومتواصلة فقط، ولكن عندما تكون قادرة أيضاً على إنجاز إعادة الترتيب الاستعادية التي تجعل الحل نفسه يبدو وكأنه الاستحسان الأخير الذي يضع الختم على شكل جيد.

ولكن مهما أضاء هذا التوازي بين الختام الشعري وقانون الشكل الجيد فإنه يقف عند حده بفعل حقيقة أن التصور يُعد في الختام الشعري عملاً من أعمال اللغة، ومن حقيقة أن الإحساس بالاكتمال يمكن اكتسابه بمختلف الوسائل. من مؤديات ذلك أن الاكتمال نفسه يقبل أشكالاً عديدة مختلفة، بضمونها المفاجأة؛ ويصعب تحديد متى تبرر نهاية غير متوقعة نفسها. قد تكون حتى النهاية المحبوبة للأعمال ملائمة لبنيّة العمل إذا ما قصد لها أن تترك للقارئ فضلة من التوقعات. كما أن الصعوبة نفسها تكتنف تحديد أي الحالات يكون الخداع فيها مطلوباً من قبل بنية العمل نفسها لا مجرد نهاية «ضعيفة».

يعلن النموذج الغنائي، إذ ينقل إلى المستوى السردي، عن الحاجة إلى دراسة متأنية للعلاقة بين طريقة إنهاء سرد ما ودرجة الاندماج الحاصل بين

ال فعل الحدثي إلى هذا الحد أو ذاك ، ووحدة الشخصيات ، والبنية الجدلية ، وما سأدعوه لاحقاً استراتيجية الإقناع التي تكون بлагة القصص . كما أن للتطور الموصل إلى الختام الغنائي ما يوازيه في الختام السري . من رواية المغامرة المحكمة الحبك إلى الرواية التي ينتظمها التشظي ، يكمل المبدأ البنوي دورة تامة ترجع بنا بشكل ما ، على نحو بالغ الدقة إلى الشكل الحدثي . ومن العسير جداً التعرف على ما تطالب به هذه التغيرات البنوية من حلول وتصنيفه . تتبّع إحدى الصعوبات من احتمال الخلط القائم دائمًا بين نهاية الفعل المحاكي ونهاية القصة بوصفها كذلك . هنالك ميل في تقاليد الرواية الواقعية إلى خلط نهاية العمل بنهاية الفعل المُمثَل ؛ حيث تميل إلى التشبه بميل نسق التفاعلات الذي يشكل إطار القصة إلى الاستقرار . كان هذا هو نوع النهاية الذي سعى إليه معظم الروائيين في القرن التاسع عشر . لذلك يسهل نسبياً في هذه الحالات الفصل ، عند مواجهة مشكلة التأليف وحلّها ، فيما إذا كانت النهاية ناجحة أم لا . لكن الحال يتغير ما أن تلتفت الصنعة الأدبية ، بفعل الانعكاسية التي تكلمت عنها آنفاً ، إلى الخلف نحو جانبها القصصي . نهاية العمل إذا هي نهاية العملية القصصية نفسها . ويميز هذا الانقلاب في المنظور الأدب المعاصر ، إذ فيه تكون الاحاطة بمعيار الختام الجيد باللغة الصعوبة ، خصوصاً إذا كان عليه قبول نبرة العجيرة في العمل إجمالاً .

أخيراً فإن إشاعة الآمال التي تخلقها دينامية العمل يتخذ هنا أيضاً أشكالاً متنوعة ، إن لم نقل مترادفة . قد تخيب نهاية غير متوقعة آمالنا المنذجة على وفق أعراف أقدم عهداً ، لكنها تكشف رغم ذلك عن مبدأ نظام أعمق . فإذا استجاب كل ختام للتوقعات فإنه لن يتحققها بالضرورة . قد يبقى خلفه فضلة من التوقعات . والنهاية غير الحاسمة تتيح بعمل يطرح عامداً مشكلة يرى المؤلف أنها عصبة على الحل . لكنها برغم ذلك نهاية مقصودة ومدببة ، وهي تظهر انعكاسياً بجلاء تفاصيل الخاصية اللامتناهية لموضوعة العمل ككل . يعلن افتقارها الحسم على نحو ما تقدر حل المشكلة

المطروحة⁽³¹⁾. لكنني أتفق برغم ذلك مع باربرا هيرنشتدين سمث عندما تذهب إلى أن «الختام المضاد» يدوس عتبة نوافذها خيارين: إما استبعاد العمل من عالم الفن أو أن تتخلّى عن أهم الافتراضات المسبقة بقصد الشعر؛ أي أنه محاكاة للاستخدامات غير الأدبية للغة، والتي تتضمّن الاستخدام العادي للسرد كوسيلة لترتيب ما يحدث في الحياة ترتيباً نظامياً⁽³²⁾. أرى أن علينا أن نجرؤ على اعتماد الخيار الأول. لا بد أن نستبقي مع كل شكل يساورنا ثقة في مؤسسة اللغة الرائعة. وهو رهان يحمل مسوغه في ذاته.

هذا الخيار - إن توخيينا الدقة ؛ هذا السؤال المتعلّق بالثقة - هو ما يتصدّى له فرانك كرمود في كتابه الممتاز «الإحساس بالنهاية»⁽³³⁾. إنه يتولى مرة أخرى، من دون أن يتعمّد فعل ذلك، معالجة المشكلة من حيث تركها نورثرب فراري عندما ربط الرغبة في اكمال الخطاب بالموضوعة الرؤيويّة كما يُنظر إليها على مستوى التأويل الباطني. كما إن كرمود يتولى انطلاقاً من تجسيدات الموضوعة الرؤيويّة أمر الإسهام في المناقشة المتعلّقة بفن الختام، والتي وجد النقد الأدبي صعوبة بالغة في الإجماع على رأي فيها. مع ذلك فقد اختلف الإطار الآن فصار إطار نظرية القصة المختلف تماماً عن نظرية فراري في الرمز والنموذج البدني.

يقر كرمود بأن ما يحكم باعتنا على وضع نهاية محملة بالمعنى لعمل شعري ما هو توقعات القارئ الخاصّة، إلا إنه يلتفت نحو أسطورة سفر الرؤيا الذي ظلّ له أوسع الإسهام ضمن التقاليد الغربيّة في هيكلة هذه التوقعات بوساطة توسيع مصطلح «القصص» ليشمل نطاقاً من المعاني يتتجاوز ما هو متفق عليه في ميدان القصص الأدبي. ونجد أن هذا المصطلح لاهوتى إذا قاريناه عن طريق الاسكتاتولوجي (المتعلّق بالأخرة) اليهودي - المسيحي، وتاريخي - سياسي عن طريق الأيديولوجيا الإمبريالية القوية التي استمرت حتى سقوط الإمبراطورية الرومانية/ الجermanية المقدّسة، وابستمولوجي عن طريق نظرية النماذج التبادلية، وأدبي عن طريق نظرية الحبكة. تبدو هذه

المجموعة من المقتربات المكررة متنافرة للوهلة الأولى. أليس سفر الرؤيا نموذجاً للعالم، بينما لا يقترح «فن الشعر» لأسطرها إلا نموذجاً لقياس عمل لفظي؟ لكن هنالك ما يسوغ العبور من مستوى إلى آخر، خصوصاً العبور من نظرية كونية إلى أخرى شعرية، ويتمثل في حقيقة أن فكرة نهاية العالم تأتينا بوساطة نص يختتم «الكتاب المقدس» في الكتاب المقدس الرسمي المعتمد في الغرب المسيحي على الأقل. لذلك يمكن لسفر الرؤيا أن يدل على نهاية العالم ونهاية الكتاب في آن واحد. التوافق بين العالم والكتاب يمتد حتى إلى ما هو أبعد. تتناول بداية الكتاب البداية، وتتناول نهاية الكتاب النهاية. بهذا المعنى يكون «الكتاب المقدس» الحبكة المفخمة لتاريخ العالم، وكل حبكة أدبية نسخة مصغرّة عن الحبكة الكبيرة التي تربط سفر الرؤيا بسفر التكرين. بهذه الطريقة ترتبط الأسطورة الاسكاتولوجية بالحبكة الأرسطية عبر طرقٍ يقابها في شد بداية ما إلى نهاية ما، وطرح انتصار التوافق على التناحر على المخلية. لا غرابة إذاً في وصل انقلاب الحظ الأرسطي بعدىات الأزمة الأخيرة في سفر الرؤيا.

يمكن عند هذا التقاطع بين التناحر والتوافق على وجه الدقة أن تضيء تحولات الأسطورة الاسكاتولوجية مشكلتنا المتعلقة بالختام الشعري. لنلاحظ في المقام الأول، القوة الاستثنائية التي أظهرها الكشف الرؤوي في البقاء برغم كل ضروب الإنكار التي تستند إلى ما آلت إليه الأحداث. يقدم سفر الرؤيا، في هذا المجال، النموذج لتوقع لا يكذبه أحد أبداً برغم تعرّضه الدائم للدحض، وهو بذلك يقدم النموذج لنهاية مؤجلة هي نفسها على الدوام. فضلاً عن ذلك هنالك ما يشير ضمناً إلى أن دحض التوقع المتعلق بنهاية العالم قد أدى إلى ظهور تحول نوعي حقاً في نموذج الكشف الرؤوي. لقد صار محاجتنا بعد أن كان وشيكاً. لذلك حول سفر الرؤيا صوره عن الأزمة الأخيرة، أزمة الذعر، والانحلال، والتتجدد ليصبح أسطورة الأزمة.

هنالك ما يقابل هذه النقلة الجذرية في نموذج الكشف الرؤوي يظهر

في الأزمة التي تضرب بأثرها التأليف الأدبي. وهي أزمة تقع على مستوى خاتم عمل معين، وتأكل النموذج البادلي للتواافق.

يجد كرمود ما يدل على أن المأساة الإليزابيثية قد استشرفت هذا الاستبدال للأزمة، التي أصبحت الآن انقلابا للحظة متدا إلى ما لانهاية، لتحول محل النهاية الوشيكية. ويرى أن لهذا الشكل من المأساة وشائج أعمق مع الكشف الرؤوي المسيحي مما هي مع «فن الشعر» لأرسطو. إذ حتى لو أمكن أن شكسبير لا يزال «أعظم خالق للثقة» (ص. 82)، فإن مأساه تشهد على تلك اللحظة التي تتحول فيها الرؤيا من الوشك إلى المحايث. المأساة «تفترض تصورات الكشف الرؤوي، الموت والحساب، الفردوس والجحيم؛ لكن العالم يمضي قدما وقد تولى أمره من نجا منهكًا». (المصدر السابق). إلا أن استعادة النظام تبدو في نهاية المطاف باهنة إذا ما قورنت بالرعب الذي يسبقها. إن زمن الأزمة بالأحرى هو الذي يحمل ملامح شبه - الأزلي، التي لا نجدها في سفر الرؤيا إلا في النهاية، وذلك الزمن هو ما يصبح الزمن الدرامي الفعلي⁽³⁴⁾. في «الملك لير» على سبيل المثال، يتوجه عذاب لير نحو خاتمة مؤجلة باستمرار. ثمة خلف الأسوأ البادي للعيان ما هو أسوأ منه، وما النهاية نفسها إلا صورة لرعب زمن الأزمة. بذلك تكون «الملك لير» مأساة السرمندي داخل نظام سوء الطالع. مع «مكبث» يصبح انقلاب الحظ محاكاة هازئة لغموض النبوءة، «مسرحية عن التنبؤ» (ص. 84). هنا يخرب الملتبس الزمن مرة أخرى، كما يظهر في تلك الأبيات الشهيرة التي يرى فيها البطل قراراته و«كأنها تنجتمع في وصلة زمنية واحدة»⁽³⁵⁾. بهذه الطريقة، تولد «مسرحية الأزمة» زمن أزمة مطبوع بدلائل السرمندية، حتى لو كانت هذه الأبدية «الواقعة بين إثبات فعل شنبع والحركة الأولى» لا تعدو كونها صورة للحاضر الأبدى واغتصابا له. ولا حاجة بنا إلى استذكار كيف أن «هاملت» أيضا يمكن أن تفهم على أنها «مسرحية أخرى عن أزمة مطاطلة» (ص. 87).

تؤشر هذه النقلة من سفر الرؤيا إلى المأساة الأليزابيثية الطريق إلى أحد الأجزاء المكونة في الثقافة والأدب المعاصرين، ذلك الذي تحل فيه الأزمة محل النهاية، إذ تصير الأزمة نقلة لا نهاية لها⁽³⁶⁾. بهذا تصبح استحالة الخاتمة عرضا دالا على إبطال النموذج التبادلي ذاته. نحن نرى في الرواية المعاصرة على أفضل وجه الجمع بين هاتين الموضوعتين: ضمور النماذج التبادلية؛ وبالتالي نهاية القصص، واستحالة إنهاء قصيدة؛ وبالتالي دمار تخيل النهاية⁽³⁷⁾.

إن هذا الوصف للحالة المعاصرة، وهو معروف على نطاق واسع، أقل أهمية من الحكم الذي يمكن أن يخرج به علينا الناقد في ضوء مصير سفر الروايا. ولقد قلنا إن قصص النهاية ظلت تتعرض على الدوام للدحض، لكن ذلك لم يصب سمعتها بضرر. فهل يكون هذا مصير النماذج التبادلية الأدبية أيضا؟ هل تؤشر الأزمة بالنسبة لنا بقدر متعادل فاجعة وانبعاثاً؟ هذه هي قناعة كرمود التي أشاركه فيها تماما.

لا تعني الأزمة غياباً لكل نهاية، بل هي تحويل النهاية الوشيكه إلى نهاية محاباة⁽³⁸⁾. قد لا نصل، حسب كرمود، حد التمادي في استراتيجية الدخول وانقلاب العظ إلى النقطة التي يفقد فيها سؤال الخاتمة كل معناه. إلا أننا قد نسأل ما هي النهاية المحاباة عندما لا تكون النهاية انتهاء؟

يصل بنا هذا السؤال إلى نقطة مرتبكة في تحليل كرمود، وهي نقطة لن يُقيِّض لنا العبور إلى ما هو أبعد منها إذا اكتفينا بالنظر إلى شكل العمل وأهملنا توقعات القراء. هنا تجد النماذج التبادلية للتواافق ملاذها، إذ هو المكان الذي تعود إليه أصولها. إن ما يبدو عصيا على التجاوز في التحليل الأخير هو توقع القارئ أن تكون الغلبة في النهاية لضرب ما من ضروب التواافق. وينطوي هذا التوقع على قناعة بأن انقلاب الحظ لا يمكن أن يكون صفة كل شيء، لأنَّه لو كان كذلك لفقد كل معنى ولا أصيَّب توقعنا النظام بإحباطِ تام. لابد إذا ما أريد للعمل أن يستحوذ على اهتمامنا كقراء أن يفهم

انحلال العبقة فيه على أنه إشارة لنا بالتعاون مع العمل، بتشكيل العبقة بأنفسنا. لابد أن يكون لدينا توقع أننا سنجد شكلاً ما من النظام إذا ما كنا سنقع فريسة الخداع عندما لا نجده، ولا يمكن لهذا الخداع أن يقودنا إلى نوع من الرضا إلا إذا قام القارئ، وهو يتولى زمام الأمر من المؤلف، بفهم العمل على النحو الذي يستجمع المؤلف كل براعته كي لا يسمح به. لا يمكن للإحباط أن يكون الكلمة الفصل. ولا يمكن جعل فعالية التأليف التي يمارسها القارئ أمراً مستحيلاً تماماً. لن يصبح هذا التفاعل بين توقع الخداع وفعالية إحداث النظام عملياً ما لم تدمج الشروط المطلوبة لإنجاحه في العقد الضمني أو الظاهر الذي يوقعه المؤلف مع القارئ. «سوف أهدم هذا العمل، فامنحه أنت شكلاً على أفضل ما تستطيع». ولكي لا يكون هذا العقد نفسه خداعاً، يترتب على المؤلف الابتعاد عن إبطال كل أعراف التأليف، وأن يقدم أعرافاً جديدة أكثر تعقيداً، ودقة، وخفاء، وفطنة من تلك التي تسم الرواية التقليدية؛ وباختصار، أعرافاً مستمدة من هذه الأشكال بوساطة التهكم، أو المحاكاة الهازنة، أو الاستخفاف. بهذه الطريقة لن تتمادي أكثر الضربات تطاولاً على توقعاتنا التي تعتمد النماذج التبادلية إلى ما هو أبعد من تفاعل «التشويهات المحكومة بقوانين» والتي يظل الابتكار بفضلها هو الإجابة الدائمة على الترسيب. إن قفزة خارج كل توقع يعتمد النماذج التبادلية إن هي إلا ضرب من المستحيل.

هذه الاستحالة ملتفة على نحو خاص فيما يخص معالجة الزمن. نجد التعاقب الزمني شيء، ورفض أي مبدأ بديل يعتمد التصور شيء آخر. إن من غير المفهوم أن يتحرك السرد ليتجاوز كل تصور. يمكن أن ينفصل زمن الرواية عن الزمن الواقعي. الواقع أن هذا هو القانون الذي يحكم بداية أي قصص. لكن ليس أمامه إلا أن يتم تصوره على وفق قواعد جديدة للتنظيم الزمني يبقى القارئ يفهمها على أنها زمانية بوساطة توقعات جديدة بخصوص زمن القصص سأستكشفها في القسم الرابع. إن الاعتقاد بأننا نفضينا أيدينا من

زمن القصص لأننا قبلنا المحمولات الزمنية التي جعلتنا نألفها النماذج التبادلية التواضعية للرواية، فككنها، وصغرناها، أو أنكرناها، يعني الاعتقاد بأن الزمن الوحيد المتاح للإدراك هو زمن التعاقب الخطي. وهو ما يرقى إلى الشك في أن للقصص مواردها الخاصة التي تخلق بها ما يناسبها من مقاييس زمنية. إنه شك أيضاً في أن هذه الموارد تلتقي مع توقعات لدى القارئ بصدق الزمن تفوق في دقتها إلى ما لا نهاية التابع على شكل خط مستقيم⁽³⁹⁾.

لذلك فأنا أتفق مع استنتاج كرمود في دراسته الأولى، والذي يتأكد أكثر في دراسته الخامسة: تبقى التوقعات المقاربة في أهميتها لتلك المتولدة عن سفر التكوين مائلة دون انقطاع حتى وإن تغيرت، وحتى وإن تغير بذلك مدى اتفاقها مع الموضوع.

يُضيء هذا الاستنتاج على نحو لافت أطروحتي بصدق أسلوب تقليدية نماذجنا التبادلية، كما إنه يوفر معياراً «للتمييز بين الحداثات» (ص. 114). بالنسبة لشكل الحداثة الأقدم - أي الذي يخص باوند، وبيتس، ووندهام لويس، وإليوت، وحتى جويس (قارن صفحات كرمود الغنية [ص. ص. 113 - 114] المكررة لجويس) - يبقى الماضي مصدراً للنظام، حتى عندما تتعالى الشكوك ضده ويتقد. بالنسبة لشكل الحداثة الأقرب عهداً، الذي يسميه كرمود الشكل الانشقافي، فإن ما يُستنكر هو النظام نفسه. يوضح بيكيت «هذه النقلة باتجاه الانشقاق». إنه اللاهوتي الضال لعالم عانى من السقوط، وجرّب تجسداً للمسيح غيّر كل العلاقات بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، لكنه لن يحصل على الخلاص. (ص. 115). هو يحافظ هنا على رابطة تهمكيمية ومحاكائية هازنة مع النماذج التبادلية المسيحية التي يظل نظامها يحافظ على معقوليته حتى حين يقلبه تهمك المؤلف، «و كل ما يحافظ على المعقولية مانع للانشقاق». (ص. 116). «لا معنى للانشقاق دون إحالة على حالة قبلية؛ ما الجديد جدة مطلقة إلا المفتقد للمعقولية ببساطة، حتى بوصفه بدعة». (المصدر السابق)، «لأن البدعة نفسها تنطوي على وجود ما هو غير

مبتدع، ماض». (ص. 117). بهذا المعنى فان «المجددة ظاهرة تؤثر في الماضي برمته، لن يكون بمقدور شيء منفرد بذلك أن يكون جديدا». (ص. 120). ولقد عبر غومبرتش عن هذا أفضل تعبير حين قال: «العين البريئة لا ترى شيئا»⁽⁴⁰⁾.

تصل بنا هذه الحكم القوية إلى عتبة ما سوف أسميه مسألة الثقة. سنرى لاحقاً أن ليس ثمة عبارة أفضل في التعبير عنه). لماذا لا يصح لنا التمادي حد الوصول إلى ما وراء نماذج النظام التبادلية بل ونهى عنه مهما بلغ معانا صقلنا، وعمقاً، وتعقيدا؟

لا يتهم كرمود الإجابة على السؤال، طالما أن فهمه الخاص لعلاقة القصص الأدبي بالأسطورة الدينية في الفكر الرؤوي يجاذف بتقويض أسس ثقته في قدرة النماذج التبادلية التي تحكم توقع القارئ للختام على البقاء. يرى كرمود أن العبور من النهاية الوشيكة إلى النهاية المحاباة هو في الواقع من عمل «مثقفي الشكبة» المعارضين للاعتقاد الساذج بواقعية النهاية المتوقعة. يتبع عن ذلك أن منزلة النهاية المحاباة هي نفسها منزلة الأسطورة التي تُزعم عنها اسطوريتها، بالمعنى الذي قصده رودلف بولتمان، أو، كما أميل إلى القول متبعا بول تيليش، بمعنى الأسطورة المحطمة. ترحيل مصير الأسطورة الاسكتاتولوجية إلى الأدب يعني أن يتولى القصص، بما فيه القصص الأدبي، وظيفة أن يكون أسطورة محطمة. وهو يحتفظ بالتأكيد بقصد كوني، كمارأينا في عمل نورثرب فراري، لكن الاعتقاد الذي يقف وراءه يتآكل بفعل مثقفي الشكبة. هنا يكون الاختلاف بين فراري وكرمود كلبا. بينما يرى فراري أن فضاء الخطاب يتجه بأكمله نحو مركز الكلمات الساكن، يميل كرمود إلى الظن، بطريقة نيتلوجية، أن الحاجة إلى المأساة في وجه الموت تجعل من القصص بهذا الشكل أو ذاك شكلان من التحايل⁽⁴¹⁾. والموضوعة التي تنتظم كل عمل كرمود هي أن قصص النهاية تتناول بشكلاتها المتنوعة - لاهوتية، وسياسية، وأدبية - الموت كنمط للمأساة. من هنا النبرة الغامضة والمثيرة للقلق - والتي

أميل إلى وصفها بالغرابة الخرافية *Unheimlichkeit* - التي تمنع «الإحساس بالنهاية» سحره⁽⁴²⁾. بهذا يتأسس فراق بين الصدق والمواساة. والنتيجة أن كتاب كرمود يتارجح دون توقف بين شك لا مهرب منه في أن القصص تكذب وتخدع، بقدر ما هي تواسيتنا⁽⁴³⁾، وقناعة لا تفهـر بالمثل في أن القصص ليست عشوائية بساطة ما دامت تستجيب لحاجة لا حـكم لنا عليها، تلك هي الحاجة إلى وسم فوضى الوجود بختـم النـظام، الـلامعنى بـختـم المعنى، والتـناـفـر بـالتـوـافـق⁽⁴⁴⁾.

يفسر هذا التأرجح استجابة كرمود لفرضية الانشقاق، وما هي في نهاية المطاف إلا أكثر نتائج شكبة المثقفين تطراً إذا قيست بكل قصص التوافق، بعبارة بسيطة هي «ومع ذلك...» (ص. 43). على سبيل المثال بعد أن يشير إلى ما أسماه أوسكار وايلد «ندهور الكذب» نراه يكتب، «ومع ذلك، فمن الواضح أن هنالك مبالغة في هذا التقرير للحالة. النماذج التبادلية تقاوم الانقراض بهذا الشكل أو ذاك. فإذا ما كان هنالك زمن، بكلمات ستيفنس، «يُعد فيه المشهد»، فإن علينا قبول أن ساعته لم تأذف على نحو نهائي وكلي بعد. بقاء النماذج التبادلية يشغلنا بقدر ما يشغلنا تأكلها». (المصدر السابق).

إذا كان كرمود قد انتهى إلى مثل هذا الطريق المسدود، لا يكون السبب أنه طرح بتسع وحل قبل الأوان مشكلة العلاقات بين «القصص والواقع» (هناك مقال كامل مكرس لهذا الموضوع)، بدلاً من أن يبقى معلقاً، كما أحاول أن أفعل هنا، من خلال عزل مشاكل التصور بصيغ المحاكاة² عن مشاكل إعادة التصور بصيغ المحاكاة³. أعتقد أن نورثرب فراري أكثر منه حذراً بكثير في عرضه للمشكلة، لأنه لا يمنع أسطورة الكشف الرؤيوي أكثر من مكانة أدبية، ويمتنع عن الفصل في المغزى الديني الذي يمكن أن تحمله من المنظور الاسكاناتولوجي لتاريخ الخلاص. يبدو فراري في البداية أشد دوغمائية من كرمود في تعريفه الأسطورة الاسكاناتولوجية أنها «مركز ساكن». ولكن يتضح في النهاية أنه أكثر تحفظاً من كرمود لأنه لا

يسمح بمزج الأدب بالدين أو الخلط بينهما. وقد رأينا أن الجمع بالمعاهلة بينهما يقوم على النظام الافتراضي للرموز. بالنسبة لكرمود، يضفي تلوث الأسطورة المحطمـة الدائم للقصص الأدبي على كتابه قوة وضعفـا في آن واحد؛ أما قوته فتكمـن في النطـاق الذي يمنـحه لعالم القصص، وأما ضعـفـه فيعود إلى الصراع بين الثقة في النماذج التبادلية وشكـنة المثقـفين، وهو ما يترتب على الجمع بين القصص والأسطورة المحطمـة في بوتقة واحدة. أما قولـي إن الحلـ الذي يقدمـه سابقـ لأوانـه فـيعنى أنه لا يـسمـح بـمنظـور آخرـ في السعي لـمنعـ الحياةـ معـنى سـوى ذلكـ الذي نـصـحـ بهـ نـيـتشـهـ فيـ «ـموـلدـ المـأسـاةـ»ـ؛ تحـديـداـ، ضـرـورةـ إـلـقاءـ برـقـ أـبـولـونـيـ عـلـىـ الـافـتـانـ الـديـبـونـيـيـيـ بالـفـوضـىـ إـذـاـ ماـ أـرـدـنـاـ تـجـنبـ الموـتـ نـتـيـجـةـ جـرـأـتـناـ عـلـىـ تـأـمـلـ الـعـدـمـ الـمـحـضـ. أـرـىـ أنـ منـ الشـرـعـيـ فـيـ هـذـهـ المـرـحـلـةـ مـنـ التـأـمـلـ، الـإـبـقاءـ عـلـىـ رـصـيدـ مـنـ عـلـاقـاتـ مـمـكـنـةـ أـخـرىـ بـيـنـ الـقـصـصـ وـوـاقـعـ الـفـعـلـ وـالـمعـانـاةـ الـبـشـرـيـيـنـ عـدـاـ الـمـواـسـاةـ وـقـدـ اـخـتـرـلـتـ إـلـىـ كـذـبةـ ضـرـورـيـةـ. إـنـ لـلتـجـلـيـ [ـتـغـيـيرـ الشـكـلـ]ـ، وـكـذـلـكـ نـزـعـ الشـكـلـ؛ـ التـحـولـ، وـكـذـلـكـ الـكـشـفـ الـحـقـ فـيـ أـنـ تـُسـبـقـ أـيـضاـ.

إـذـاـ قـيـدـنـاـ أـنـفـسـنـاـ بـالـكـلامـ عـنـ الـأـسـطـورـةـ الرـؤـيـوـيـةـ بـصـيـغـ الـقـصـصـ الـأـدـبـيـ حـصـراـ، يـكـونـ مـنـ الضـرـوريـ لـنـاـ العـثـورـ عـلـىـ جـذـورـ أـخـرىـ تـمـ الـحـاجـةـ إـلـىـ تـصـورـ لـلـسـرـدـ عـدـاـ رـعـبـ الـلـامـشـكـلـ. مـنـ نـاحـيـتـيـ، أـعـتـقـدـ أـنـ الـبـحـثـ عـنـ التـوـافـقـ يـمـثـلـ جـزـءـاـ مـنـ الـاـفـرـاضـ الـحـتـمـيـةـ لـلـخـطـابـ وـالـاتـصـالـ⁽⁴⁵⁾. قـالـ اـرـيكـ فـيـلـ فـيـ كـتـابـ «ـمـنـطـقـ الـفـلـسـفـةـ»ـ؛ـ إـمـاـ الـخـطـابـ، وـإـمـاـ الـعـنـفـ⁽⁴⁶⁾. وـتـداـولـيـاتـ الـخـطـابـ تـذـهـبـ فـيـ نـهاـيـةـ الـمـطـافـ الـمـذـهـبـ نـفـسـهـ. تـسـبـقـ الـمـعـقـولـيـةـ نـفـسـهـ دـائـماـ وـتـسـوـغـهـاـ.

مـعـ أـنـاـ قـلـنـاـ مـاـ جـاءـ آـنـفـاـ، يـبـقـيـ بـوـسـعـ الـعـرـءـ دـائـماـ رـفـضـ إـمـكـانـيـةـ خـطـابـ مـتـرـابـطـ منـطـقـيـاـ. وـهـذـاـ مـاـ يـرـدـ فـيـ كـتـابـ فـيـلـ أـيـضاـ. يـشـيرـ هـذـاـ الرـفـضـ، عـنـدـمـاـ يـطـبـقـ عـلـىـ مـحـيـطـ السـرـدـ، إـلـىـ مـوـتـ كـلـ الـنـمـاذـجـ التـبـادـلـيـةـ السـرـدـيـةـ، إـلـىـ مـوـتـ السـرـدـ.

وإمكانية هذا الموت هي ما يشير إليه فلتر بنiamين برهبة كبيرة في مقاله المعروف «الحكواتي»⁽⁴⁷⁾. وفيه يقول إننا قد نكون نحنا حقبة لم يعد فيها للسرد مكان، إذ لم يعد لدى البشر تجربة يشتركون بها. وهو يرى في هيمنة الإعلانات العلامة الدالة على تراجع السرد هذا، تراجع اللاعودة.

ربما كنا بالفعل شهدوا - وصناع - موت معين، هو موت فن سرد القصص، والذي ينطلق منه فن السرد في كل أشكاله. ربما كانت الرواية أيضاً تتحضر كشكل سردي. ولا شيء، في الواقع، يمنعنا من استبعاد إمكانية أن التجربة التراكمية، في الحيز الثقافي للغرب على الأقل، التي وفرت أسلوباً قابلاً للتعریف تاريخياً تتحضر اليوم. ليست النماذج التبادلية التي ذكرت حتى الآن إلا الشفل المترسب من تقليد ما. ليس ثمة إذن ما يمنع إمكانية أن يواجه تحول العجكة في موضع ما حدأ لا يصبح من الممكن بعده إدراك مبدأ التصور الزمني ذي الطابع الشكلي الذي يجعل القصة تامة متكاملة. ولكن ... ولكن. ربما كان من الضروري، بالرغم من كل شيء أن نثق بالنداء من أجل التوافق الذي ما زال يهيكل توقعات القراء، وأن نؤمن أن أشكالاً سردية جديدة، لا نعرف بعد كيف نسمّيها، تمر في طور ولادة، وإنها ستشهد على حقيقة أن الوظيفة السردية لا تزال قابلة للتحول، لكن تحولها لن يصل إلى حد الموت⁽⁴⁸⁾. لأننا لا نستطيع أن نتخيل ما سيؤول إليه حال الثقافة عندما لا يوجد من يعرف معنى أن ثُرُو الأشياء.

الفصل الثاني

القيود السيميائية على السردية

قدمت في ملاحظاتي الافتتاحية لهذا الجزء المواجهة بين الفهم السريدي، النابع من ألفة متواصلة مع أنماط الحبك طوال التاريخ، والعقلانية التي تدعىها السيميائية السردية، و كنت أهدف من ذلك إلى «تعزيز» المشكلة. وأقصد بالتعزيز البحث عن بني «عميقة» يدل عليها المظهر الذي تتخذه التصورات السردية الملموسة على سطح السرد.

من السهل رؤية السبب الداعي لمثل هذا المسعى. لقد وضعت التحليلات السابقة أمامنا تلك المفارقات المتعلقة بنمط تقليدية الوظيفة السردية. وإذا ما ادعينا أية ديمومة لهذه التماذج التبادلية، فإن ادعاءنا لن يعني بأية حال اللازمية التي تُعزى للماهيات. إذ إن هذه الديمومة تبقى بدلاً من ذلك رهينة تاريخ الأشكال، والأجناس، والأنماط. وتكشف إشارتي التي اختتمت بها الفصل السابق إلى موت فن السرد في نهاية المطاف عدم الاستقرار الذي يلازم ديمومة الوظيفة السردية هذه، التي تبقى برغم ذلك مائلة في العديد من الثقافات الإثنية التي عرفتها الأنثروبولوجيا الثقافية. ما يحفز البحث السيميائي، في مواجهة عدم استقرارية ما يدوم هذه،

هو من حيث الجوهر طموحه إلى دعم هذه الديمومة للوظيفة السردية بقواعد لا تعتمد التاريخ. وهو يرى في البحث السابق هيمنة للطابع التاريخي. فإذا ما قيض للوظيفة السردية، عبر نمط تقليديتها، أن تدعى شيئاً من الديمومة، لزم أن يستند ذلك إلى قيود لا تعتمد التعاقب الزمني. باختصار، هنالك ضرورة للعبور من التاريخ إلى البنية.

كيف؟ من خلال ثورة منهجية تشبه تلك التي شهدتها أبستمولوجيا التاريخ في محاولتها تطبيق ضرب من العقلانية المنطقية على المعقولة الكامنة فعلاً في إنتاج المرويات. ويمكن التعرف على خواص هذه الثورة المنهجية في ثلاثة ملامح.

المسألة ابتداء هي محاولة الاقتراب قدر المستطاع من إجراء استنباطي بحث، على أساس نموذج متشكل على نحو بدهي. يجد هذا الخيار تبريره في حقيقة أن ما نحن بصدده تنوع لا يكاد يحده حد من التعبيرات السردية (صحفية، ومكتوبة، ومرسومة، ومُمثلة)، وأصناف من السرد (أساطير، وحكايات شعبية، وحكايات خرافية، وروايات، وملاحم، وماسي، ومسرحيات، وأفلام، وسلسل هزلية؛ هذا إذا أغفلنا التاريخ، والرسم، والحوار). تجعل هذه الحالة أي مدخل استقرائي أمراً غير عملي. لا يتبقى إلا الطريقة الاستنباطية؛ أي تكوين نموذج افتراضي للوصف لابد أن يكون بالإمكان اشتقاء بعض الأصناف الفرعية منه على الأقل⁽¹⁾.

أين يمكن لمثال العقلانية هذا أن يجد أفضل ما يشبعه من الحقول المتصلة بحقائق اللغة إن لم يكن في علم اللغة؟ وهكذا، تكون الخاصية الثانية للسيمية السردية أنها تبني نماذجها بأقرب ما هو مستطاع من ذلك الأساس الذي يستخدمه علم اللغة. تتبع لنا هذه الصياغة الواسعة، الإحاطة بجهود شديدة التباين يسعى أكثرها جذرية إلى اشتقاء القيم البنوية الخاصة بوحدات أطول من الجملة، انطلاقاً من بنى اللغة على مستوى أقل حتى من

الجملة. يمكن إجمال ما يقترحه علم اللغة هنا بالطريقة التالية. هنالك دائمًا في أية لغة معطاة إمكانية لعزل الشفرة عن الرسالة، أو إن تكلمنا مثل سوسور، عزل اللغة *Langue* عن الكلام *parole*. الشفرة، أو اللغة، هي النظامي. والقول إن اللغة *Langue* نظامية يعني أيضًا الإقرار بأن مظهرها المتزامن - أي المتوازن - يمكن أن يُعزل عن مظهرها التعافي أو التابعي، والتاريخي. أما بالنسبة لترتيبها النظامي، فيمكن السيطرة عليه هو الآخر إذا أمكن اختزاله إلى عدد متناهٍ من الوحدات الاختلافية الأساسية، علامات النظام، وتأسيس القواعد التجميعية التي تنشئ علاقاته الداخلية كلها. يمكن على وفق هذه الشروط أن تُعرف البنية بأنها مجموعة مغلقة من العلاقات الداخلية بين عدد متناهٍ من الوحدات. وصفة المحافظة التي تسم هذه العلاقات - أي لامبالاة النظام بأي واقع خارج اللغة - هي من التوابع المهمة المترتبة على قانون الإغلاق لهذا الذي يميز البنية.

كما هو معروف جيداً، طبّقت هذه المبادئ البنوية لأول مرة بنجاح كبير في علم الصوت الوظيفي، ثم في علم الدلالة المعجمي وقواعد تركيب الجملة. ويمكن اعتبار التحليل البنوي للسرد واحداً من محاولات متعددة لتوسيع هذا النموذج أو ترحيله إلى الكيانات اللغوية فوق مستوى الجملة، علماً بأن الجملة هي آخر كيان تعامل معه علم اللغة. نجد بعد الجملة الخطاب بمعنى الكلمة، أي تتابع من جمل تطرح قواعد تأليفها. (كان من مهام البلاغة الكلاسيكية لوقت طويل التعامل مع هذا الجانب المنظم للخطاب). كما قلنا للتو، يُعد السرد واحداً من أوسع أصناف الخطاب، أي من متاليات الجمل الموضوعة على وفق ترتيب معين.

و الآن، قد يدل هذا التوسيع الذي تقوم به المبادئ البنوية لعلم اللغة على وجود ضروب متنوعة من الاستلاقات تمتد من الممائلة الغامضة إلى التشاكل الدقيق. وهذه الإمكانيات الأخيرة هي التي دافع عنها رولان بارت خلال الفترة التي كتب فيها مقالة «مقدمة إلى التحليل البنوي للسرد». «السرد

جملة طويلة معلوماتية^(*) تمثل على نحو ما خلاصة تقريرية لسرد قصير». (ص. 256). وقد تمادي في هذه الفكرة حتى أعلن، «إن قيمة التشاكل المقترن هنا لا تقتصر على الناحية الإرشادية المجردة: إنه ينطوي على مهامه بين اللغة والأدب». (ص. 257).

الخاصية العامة الثالثة، التي يترتب عليها الكثير بالنسبة للسرد، تمضي كما يلي. إن أهم الخواص البنوية لنظام لغوي ما هي طبيعته العضوية. ويفهم من هذا القول أسبقية الكل على الأجزاء، وتراتبية المستويات الناجمة عن ذلك. ولابد من ملاحظة أن البنويين الفرنسيين في هذه النقطة قد أولوا أهمية أكبر لقابلية الأنظمة اللغوية على الدمج مما فعل دعاة النماذج التوزيعية الممحض في البنوية الأمريكية. «مهما كان عدد المستويات التي تفترحها، ومهما كانت التعريفات التي نطلقها عليها، يجب أن لا يقع شك في أن سرداً ما هو تراتبية من حاصل المكونات»⁽²⁾.

الخاصية الثالثة هي الأهم حتى الآن. إنها تتفق تماماً مع ما أسميتها على مستوى الفهم السريدي العملي التصورية. وهذا هو ما ستحاول السيميائية إعادة تكوينه بوساطة الإمكانيات التراتبية والدمجية لنموذج منطقى. يمكن للمرء، مثبعاً تدوروف، أن يميز مستوى القصة (والذي يتضمن هو نفسه مستويين للدمج، مستوى الأفعال بما له من منطق)، ومستوى الشخصيات بما لها من تركيب نحوى) ومستوى الخطاب، الذي يتضمن الأزمنة النحوية، وكيفيات الحدث، وأنماط السرد⁽³⁾. أو يمكن للمرء أن يتبع بارت ويتكلم عن «وظائف» (أي أجزاء للفعل مصوغة شكلياً على طريقة بروب وبريمون⁽⁴⁾)، ثم عن أفعال وفاعلين (كما يفعل غريماس أيضاً)، بل بوسع المرء، مع تدوروف مرة أخرى، حتى أن يعزل مستوى «السرد»، حيث يكون السرد

(*) معلوماتية *constative* صفة تشير إلى الملفوظات التي تنقل معلومات أو تخبر عن الأشياء. وقد استخدماها أوستن لتقابل الملفوظات الأدائية *performative* في بواكير أعماله قبل أن تبلور نظريته في أفعال الكلام بتوصيع هذه الثنائيه - المترجم.

هو موضع الاهتمام في تبادل بين مرسل ومتلق للسرد. ويقال في كل هذه الحالات عن السرد إنه يمثل الجمع ذاته الذي تتحققه اللغة بين عمليتي النطق والمدمج الأساسيتين، الشكل والمعنى⁽⁵⁾. إن هذا الاقتران بين النطق والمدمج هو ما سأحاول استكشافه أساساً في الصفحات التالية على أساس هذه الثورة المنهجية التي تخلص إلى استئصال التاريخ لصالح البنية. وسيشهدني هذا البحث بالتقدم الذي حققته السيمبائية في مسعها إلى إعادة تشكيل الطابع المنطوق والمدمج معاً للحbrick على مستوى من العقلانية تكون فيه العلاقة بين الشكل والمعنى مقصومة العرى عن أيّة إحالة على التقليد السردي. وسيكون إحلال القيود اللاتعاقية محل نمط تقليدية الوظيفة السردية هو المحرك لإعادة التشكيل هذه. تتوافق السيمبائية السردية مع خواصها الرئيسة الثلاث على نحو أفضل حين تتجزء، بكلمات بارت، في «نزع التعاقبية الزمنية عن السرد ومساعدته على استعادة المتنطق»⁽⁶⁾. كما إنها ستحاول القيام بذلك بوساطة إخضاع كل جانب تعاقبي (و بال التالي زمني) للسرد إلى ما يقابله من جانب تبادلي (و بال التالي لا تعاقبي)⁽⁷⁾.

لفهم فحوى الجدل الذي بدأ مع توسيع علم اللغة ليمتد إلى سيمبائية سردية، علينا أن نأخذ بالحسبان الثورة التي يمثلها التغير الاستراتيجي الذي تحدثه في المستوى. ليس من شك في أهمية التحول الذي ينطوي عليه التحليل البنائي بالنسبة لموضوع الدراسة، إذ ينتقل من علم الصوت الوظيفي أو علم الدلالة المعجمي إلى المرويات من مثل الأساطير، والحكايات، والقصص البطولية. إنه لا يتعامل عند تطبيقه على وحدات أصغر من الجملة - من الوحدات الصوتية (الفونيمات) إلى العناصر الدالة (المونيمات) والمفردات المتمكنة (اللكسيمات) - مع موضوعات تشتبك في إطارات لها تفاصيلها الرمزية. لذلك فإنه لا يدخل في منافسة مع أي شكل آخر من الممارسة التي تتخذ موضوعاً ثقافياً محدداً مادة لدراستها⁽⁸⁾. من جهة أخرى، فإن السرد القصصي قد صُيّر بوصفه سرداً موضوعاً لممارسة وشكل من الفهم

في آن واحد قبل ظهور السيميائية. إن لدينا هنا حالة لها مثيل في التاريخ حيث يكون البحث ذو الطبيعة والطموح العلميين مسبوقاً بشخصيات أسطورية وأخبار. وهذا هو السبب في أن بوسعنا مقارنة الدلالة التي يمكن أن تصاحب العقلانية السيميائية في علاقتها مع الفهم السردي، بالنتيجة التي تُنسب إلى نموذج القانون الشامل في كتابة التاريخ في القسم الثاني من الجزء الأول. إن بيت القصيدة في مناقشات علم السرد يتمثل، في الحقيقة، وعلى نحو مشابه، في درجة الاستقلال التي يجب أن تُمنَع لعملية إضفاء المتنطق ونزع العقاب الزمني في علاقتها مع فهم الحبكة و زمن الحبكة.

أما بالنسبة لإضفاء المتنطق فالسؤال الذي يثار يتعلق بقدرة حل مماثل لذلك الذي أقترح بالنسبة لكتابية التاريخ على التماسك عند تطبيقه على علم السرد. ونتذكر أن أطروحتي في هذا الصدد كانت تذهب إلى عدم صحة القول بالتفسير المعياري بديلًا عن الفهم السردي، ولا يمكن إيجاد مكان له إلا في ضوء القول المأثور: أن تفسير أكثر يعني أن تفهم أفضل. والسبب الذي يجعل من المتعذر استبدال التفسير المعياري بالفهم السردي أنه، كما قلت، يستغير من هذا الفهم الملائم التي تحافظ على طبيعة التاريخية التي لا تقبل الاختزال. لا يتحتم علينا القول إذن إن السيميائية، التي لا شك في حقها في الوجود، لا تصنون جانبيها السردي إلا بقدر ما تستعيير من فهمنا المسبق للسرد، الذي اتضح مجاله في الفصل السابق؟

أما بالنسبة لنزع العقاب الزمني، الذي هو الوجه الآخر لإضفاء المتنطق هذا، فإنه يثير الشكوك مرة أخرى حول العلاقة بين الزمن والقصص⁽⁹⁾. لم تعد المسألة تاريخية الوظيفة السردية فحسب (كما كانت في الفصل السابق)، أي ما أسميتها نمط تقليديتها، لقد أصبحت تتعلق بالطبيعة التعاقبة للقصة المروية في علاقتها مع البعد التزامني (أو بالأحرى اللاتاعقي) للبني العميق للسردية. في هذا المجال، ليس التغير الحاصل في المعجم المتعلق بالزمن السردي بريئنا. كلامنا عن التعاقب والتزامن يعني أننا وضعنا أنفسنا بالفعل

ضمن منطقة السيادة التابعة للعقلانية الجديدة المتحكم بالفهم السردي⁽¹⁰⁾، التي تكتيف نفسها ببراعة تشير الإعجاب مع تشخيص كل من أسطو وأوغسطين للزمن على أنه توافق متنافر. يطرح إضفاء المنطق السؤال نفسه الذي يطرحه نزع التعاقب الزمني: هل تعاقبة السرد قابلة لأن يعاد تأويلها باستخدام نحو البني العميق السيميائي فحسب؟ أم هل تعتمد هي الأخرى على البنية الزمنية للسرد، التي وُصفت في الجزء الأول بأنها استقلال معلن وتبعية مسكونة عنها، مثل تلك التي حاولت أن أوسع لها بين التفسير والفهم على مستوى كتابة التاريخ؟

مورفولوجيا بروب للحكاية الشعبية

يدفعني سبيان إلى فتح النقاش حول إضفاء المنطق ونزع التعاقب الزمني عن البني السردية مع كتاب بروب «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»⁽¹¹⁾. أولاً، إن أستاذ الشكلانية الروسية قد أطلق مشروع إضفاء المنطق على أساس مورفولوجيا معينة، أي «وصف للحكاية حسب أقسامها المكونة، حسب العلاقات ما بين المكونات، وما بينها وبين الكل» (ص. 19). تربط هذه المورفولوجيا نفسها علناً بلينايوس^(*) Linnaes، وهو ما يعني القول بمفهوم تصنيفي للبنية، إلا أنها ترتبط أيضاً، وعلى نحو أقل وضوها، بغوته، وهو ما يعني القول بمفهوم عضوي للبنية⁽¹²⁾: لذلك يحق لنا اعتماداً على هذا الأساس فقط أن نسأل: ألا تشهد مقاومة وجهة النظر العضوية لوجهة النظر التصنيفية، داخل هذه المورفولوجيا، على مبدأ تصوّر لا يقبل الاختزال إلى شكلانية؟ ثانياً، إن المفهوم الخطي لتنظيم الحكاية الخرافية الذي يقترحه بروب لا يصل بمحاولته إلى نزع التعاقب الزمني الناجز عن البنية السردية إلا

(*) هو كارلس لينيابوس Carlus Linacs، وهي الصيغة اللاتинية من اسمه كارل لين Linné، (1707 - 1778) عالم الحيوان والنبات السويدي الذي وضع نظام التسمية الثانية في تصنیف النباتات والحيوانات ووصفتها، وهو نظام يشير إلى الجنس والنوع. تصنیفاته الدقيقة مثال في الدقة العلمية - المترجم.

إلى متصف الشوط. لذلك لنا أيضاً أن نسأل إن كانت الأسباب التي منعت وجهة النظر العضوية من أن تستوعبها وجهة النظر التصنيفية، هي ما منع المورفولوجيا التي يقدمها من الاستجابة للمطلب الجذري بإضفاء المتنق.

تتميز مورفولوجيا بروب من حيث الجوهر بأنها تمنع الأولوية للوظائف على حساب الشخصيات. وهو يعني بـ «الوظائف» أجزاء الفعل، أو بكلمات أدق، أشكالاً مجردة من الفعل مثل الامتناع، والتحرر، والخرق، والاستطلاع، والتسليم، والخداع، والتواطؤ؛ إن سميّنا السبع الأولى منها. تحدث هذه الوظائف بعينها في كل الحكايات الخرافية، عبر مظاهر ملموسة لا تعد ولا تحصى، ويمكن تعريفها بمعزل عن الشخصيات التي تنفذ هذه الأفعال.

تعرف الأطروحة الأولى من الأربع المطروحة في بداية هذا العمل بوضوح تام أولية الوظيفة في مورفولوجيا بروب: «تعمل وظائف الشخصيات في حكاية ما بوصفها عناصر مستقرة وثابتة بمعزل عن كيفية تنفيذها أو من ينفذها. إنها تشكل المكونات الأساسية لحكاية ما». (ص. 21). يمكن لنا رؤية التنافس الذي أشرت إليه بين وجهتي النظر العضوية والتصنيفية ينطلق من عقاله في التعليق الذي يعقب هذا التعريف. «فهم [الوظيفة] على أنها فعل شخصية ما معرفٌ من حيث أهميته بالنسبة لمسار الفعل». (المصدر السابق). هذه الإشارة إلى الحبكة - «مسار الفعل» -، بوصفها كلاً غائباً، تصحيح منذ البداية المفهوم التجمعي للعلاقات بين الوظائف داخل الحكاية الخرافية.

و مع ذلك، فإن هذا المفهوم الأخير هو الذي يتنامي المسعى إلى تكريسه في الأطروحات التالية. وها هي ذي الثانية منها: «هناك عدد محدد من الوظائف في الحكاية الخرافية». (المصدر السابق). لدينا هنا مسلمة يشترك بها كل الشكلانيين، المظاهر لا عد لها، لكن المكونات الأساسية متناهية في عددها. وإذا ينحي جانباً مسألة الشخصيات، التي سنجد لاحقاً أن

عددها محدود تماماً (إذ يختزلها بربوب إلى سبع)، فإنه يطبق مبدأ العدد المتناهي هذا على الوظائف. ولا ينفع له اختزال الوظائف إلى ما هو أكثر بقليل من ذييتين، إن شئنا الدقة؛ إلى إحدى وثلاثين وظيفة⁽¹³⁾، إلا بإمعان كبير في التجريد عند تعريف الوظائف. هنا يعود سؤالنا الابتدائي بالظهور بشكل جديد: ما هو مبدأ إغلاق السلسلة؟ أله علاقة بما سمي بالحبكة أم بعامل آخر للدمج ذي طبيعة متسلسلة؟

تحسم الأطروحة الثالثة الأمر بوضوح، إذ تميل الكفة لصالح التأويل الثاني: «تتابع الوظائف هو ذاته دائمًا» (ص. 32). وهوية التتابع هي التي تمنحنا هوية الحكاية الخرافية. صحيح أن هذه الأطروحة تدل على موضع التعاقب الزمني الذي لا يقبل الاختزال في نموذج بربوب، كما أن هذا الجانب من النموذج هو الذي سيحدث الانقسام في صفو ورثته. بعضهم، وهم الأقرب إليه، سيعافظون على عنصر التعاقب الزمني في نموذجهم، بينما سيسعى آخرون، متبنيين مثال ليفي - ستراوس، إلى اختزال جوانب التعاقب الزمني في السرد إلى نظام تجمعي تحتي، متحرر إلى أقصى حد ممكן من جانب التعاقب الزمني. ولكن، إذا كان نموذج بربوب بسبب هذه الأطروحة الثالثة، كما قلت، قد توقف في متصف الشوط نحو إزالة التعاقب الزمني من السرد وإعادة إضفاء المتعلق عليه، فإن علينا أن نسارع إلى التأكيد أن الزمنية المستبقة على مستوى هذا النموذج تظل تعاقباً زمنياً على وجه الحصر، بمعنى تتابع مطرد. وبروب لا يسأل إطلاقاً في أي زمن تبيع وظائفه إحداها الأخرى. ما يشغله حسراً غياب العشوائية عن المتواالية. وذلك هو السبب في اعتباره بدائية التتابع مباشرة بدائية نظام. يكفي وجود تتابع متماثل لتفيد هوية الحكاية الخرافية.

الأطروحة الرابعة تكمل الثالثة بتأكيدها أن كل الحكايات الخرافية الروسية إذ تقدم الوظائف ذاتها على وفق الترتيب ذاته، تشكل حكاية خرافية واحدة لا غير. «سوف تنظم كل الوظائف المعروفة للحكاية نفسها داخل

حكاية واحدة». (ص. 22، التأكيد منه). يترتب على ذلك أن «كل الحكايات الخرافية تتعمى إلى نمط واحد من حيث بنيتها». (ص. 23). بهذه المعنى لا تعدد أية حكاية خرافية روسية في المجموعة التي يعمل عليها بروب أن تكون تنوعها لحكاية خرافية واحدة، هي كيان فريد مصنوع من تناسب الوظائف التي هي بحد ذاتها توليدية من حيث الجوهر. تستحق هذه السلسلة من الوظائف الإحدى والثلاثين أن تسمى النموذج البدني للحكاية الخرافية، وتكون كل هذه الحكايات الخرافية تنوعات عليه. هذه الأطروحة الأخيرة ستتوفر التخويل لورثة بروب لإقامة تضاد بين البنية والشكل. فالشكل يتعمى إلى القصة الواحدة التي تكمن وراء كل التنوعات؛ بينما ستكون البنية نسقاً تجميعياً أكثر استقلالاً عن العجيبة في المقارنة مع التصور الثقافي الخاص بالحكاية الخرافية الروسية⁽¹⁴⁾.

تثير أطروحتات بروب الأربع كل بطريقتها الخاصة سؤال استمرارية حضور الفكر العضوي الموروث عن غونته في الخطاب التصنيفي المأخوذ عن لينيابوس. ويبقى السؤال ذاته يتردد، سواء تعلق الأمر بالعلاقة الدائرية بين تعريف الوظائف وتكشف العجيبة التي تسهم في هذه الوظائف (كما في الأطروحة الأولى)، أو بمبدأ الإغلاق بالنسبة لاحصاء الوظائف (كما في الأطروحة الثانية)، أو بنوع الضرورة التي تحكم الترابط بينها (كما في الأطروحة الثالثة)، أو أخيراً بمكانة النموذج البدني، الذي هو فريد ونموذجى في آن واحد، وإليه يُردُّ التتابع الفريد للوظائف الإحدى والثلاثين (كما في الأطروحة الرابعة).

يضيء العرض المفصل الذي يعقب هذه الأطروحتات بوضوح هذا الصراع الكامن بين مفهوم لترتيب الوظائف تغلب عليه الغائية وأخر تغلب عليه الميكانيكية للترابط بينها.

بادئ ذي بدء، من المدهش أن لا يُعد الابتداء من «وضع أولى من نوع ما» (ص. 25) وظيفة، مع أنه «برغم ذلك عنصر مورفولوجي هام».

(المصدر السابق). ما هو؟ إنه تحديداً ذلك الذي به يفتح السرد. هذا الافتتاح الذي يتفق مع ما يدعوه أسطرو «البداية»، لا يمكن أن يُعرف إلا تعرضاً غائباً، ضمن علاقته بالحبكة منظوراً إليها ككل. هذا هو السبب في أن بروب لا يدرجه ضمن إ حصانه للوظائف المتولدة عن مبدأ صارم يتعلّق بالقططيع الخططي.

يمكن أن نلاحظ بعدها أن الوظائف السبع الأولى، كما وردت آنفاً، تُعرَّف كلاً على انفراد بوصفها تشكيل مجموعة فرعية، «القسم التمهيدي من الحكاية». (ص. 42، التأكيد منه). تقدم هذه الوظائف، عند النظر إليها كمجموعة، النذالة أو ما يكافئها، فقدان. إن هذه الوظيفة الجديدة أكثر من مجرد وظيفة إضافية أخرى، «ما دامت الحركة الفعلية للحكاية تتخلّق ب بواسطتها». (المصدر السابق). إنها تتفق على نحو دقيق مع ما أسماه أسطرو تعقيد الحبكة (désis) الباحث عن حل العقدة (lusion). «الذلّك يمكن اعتبار الوظائف السبع الأولى القسم التمهيدي من الحكاية، بينما يبدأ تعقيد [الحبكة] بوساطة فعل النذالة». (ص. 31).

بذلك تكون النذالة (أو فقدان)، في هذا المجال، النقطة المحورية في الحبكة منظوراً إليها ككل. ويُوحى العدد الكبير من أصناف النذالة - يورد بروب تسعه عشر! - أن الدرجة العالية من التجريد هنا لا تعتمد كثيراً على الاتساع التوليدي، وهو هنا أرحب مما هو في الوظائف الأخرى، بقدر ما تعتمد على هذا الوضع الأساسي للوظيفة عند انعطافه الحبكة. وجدير باللحظة في هذا الباب أن بروب لا يقترح مصطلحاً توليدياً يستوعب النذالة أو فقدان. ما يشتريكان فيه أنهما يؤديان إلى ظهور تقصّر. إن كلاً من النذالة والفقدان يمتلكان الوظيفة ذاتها بالنسبة لهذا التقصّر: «في الحالة الأولى يتخلّق فقدان من الخارج؛ في الثانية يُدرك من الداخل ... ويمكن مقارنة هذا فقدان بالصفر، الذي يمثل في سلسلة الأرقام قيمة متناهية» (ص. 35). (يعني هذا أن علينا استبعاد التفكير في «الحالة الفارغة» التي أوردها كلوود

ليفي - سترووس في مقاله المعروف «مدخل إلى عمل مارسيل موس» (Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss) بطريقتها الخاصة بداية (ص. 34)، وهي تحديداً تتعلق بالقصصي. وليس هذا الطلب إن توخيينا الدقة واحداً من سائر الوظائف، إنه يخلق بالأحرى ما وصف آنفاً بـ«الحركة الفعلية» للحكاية. ولا تغيب فكرة التقصي هذه فيما بعد أبداً. يتمادي بروب إلى الحد الذي يعزّز فيه القوة على تعقيد الفعل، وهي المنسوبة فعلاً إلى النذالة، إلى مجموعة الوظائف الفرعية من الثامنة حتى الحادية عشرة. ويسجل ملاحظة تفيد أن عناصر هذه المجموعة الفرعية «تمثل التعقيد. يتظور فيما بعد مسار الفعل». (المصدر السابق). وهكذا تشهد هذه الإفادة منه على الصلة بين التعقيد والتقصي في الوسائل القائمة بين الوظائف. المجموعة الفرعية التالية (11 - 14) (من اختبار قدرات البطل إلى استحواذه على موضوع سحري) تضفي الحركة على امتلاكه وسبلها تساعده على إصلاح الخطأ الابتدائي. للوظيفة الأولى قيمة تمهدية، وللأخيرة قيمة الإنجاز، وهناك صلات عديدة تجمع بينهما، كما يوضح الرسم البياني الذي يقدمه بروب (ص. 47)، وهو يستبق الجهد التجمعي لنموذج غريماس الأول.

الوظائف اللاحقة، التي تتراوح بين انتقال في المكان وانتصار على المعتمدي (15 - 18)، تشكل هي الأخرى مجموعة فرعية، لأنها تقود إلى تصفية سوء الطالع أو الفقدان الابتدائي (19). ويقول بروب عن هذه الوظيفة إنها «تشكل ثانياً» مع سوء الطالع أو الفقدان. «ويبلغ السرد ذروته في هذه الوظيفة». (ص. 53). هذا هو السبب في أنه لا يرمز إلى عودة البطل (20) بحرف، بل باسم متوجه إلى الأسفل (↓) يتوافق مع الانطلاق المرموز له بـ↑). لا طريقة تفوق هذه في إبراز هيمنة مبدأ الوحدة الغائية على مبدأ التقاطع والتتابع البسيط للوظائف. وبالمثل، فإن الوظائف اللاحقة (20 - 26) لا تعمل إلا على تأخير حل العقدة عبر إدخالها لمخاطر جديدة، وكفاحات جديدة، وعون جديد يشير إليها تدخل بطل زائف وتنكب البطل الحقيقي

لمهمة صعبة. تكرر هذه الشخصيات نموذج سوء الطالع، التعقيد، حل العقدة. أما بالنسبة للوظائف الأخيرة - التعرف على البطل (27)، وفضح البطل الزائف ومعاقبته (30)، وعرض البطل (31) - فهي تشكل مجموعة فرعية أخيرة تلعب دور الخاتمة بالنسبة للحكمة إجمالاً وبالنسبة للتعقيد: «عند هذه النقطة تصل الحكاية إلى خاتمة». (ص. 64). لكن ما الذي يجعل الانتهاء بهذه الطريقة أمراً ضرورياً؟ من المهم ملاحظة أن بروب يتكلّم هنا عن «الضرورة المنطقية والفنية» لتشخيص وشائج الربط في التابع. ومع ذلك، فإن «الخطة» التي تتكون من تتابع خطبي من إحدى وثلاثين وظيفة ستلعب بفضل هذه الضرورة المزدوجة دور «وحدة القياس لحكايات بعينها» (ص. 65)⁽¹⁵⁾. ولكن ما الذي يضفي مثل هذه الوحدة على التابع؟

يمكن جزء من الإجابة في الدور الذي تلعبه الشخصيات في تركيب الفعل. يميز بروب سبع فئات منها: النزل، والواهب (أو المزود)، والمساعد، والشخص المطلوب، والمُرسِل، والبطل، والبطل الزائف. ونحن نتذكر أنه بدأ بفصل الشخصيات عن الوظائف لكي يعزّز الحكاية الخرافية بصيغة تتابع هذه الوظائف فقط. ولكن، لا يمكن تعريف وظيفة ما لم تنسب إلى شخصية. والسبب في هذا أن المصطلحات الجوهرية التي تعرّف الوظيفة (المنع، سوء الطالع، وما إلى ذلك) تعينا إلى أفعال نحوية حركية تستلزم دائماً فاعلاً ما⁽¹⁶⁾. فضلاً عن ذلك، فإن الطريقة التي تربط بها هذه الشخصيات بالوظائف تعتمي في اتجاه مضاد للتقطيع الذي يحكم التمييز بين الوظائف. ترتبط الشخصيات بمجموعات من الوظائف التي تشكّل ميادين الفعل بالنسبة لمن يؤدي كل واحد منها. يضفي مفهوم ميادين الفعل هذا مبدأ تركيبياً جديداً على توزيع الوظائف: «تقترن العديد من الوظائف معاً في ميادين معينة. وهذه الميادين تتفق بدورها مع من يؤدي كل واحد منها. إنها ميادين فعل» (ص. 79). «يمكن أن يتوفّر حل لمشكلة توزيع الوظائف على مستوى المشكلة المتعلّق بتوزيع ميادين الفعل بين الشخصيات» (ص. 80).

هناك ثلاثة احتمالات: إما أن يتفق مجال فعل ما اتفاقاً مع شخصية ما (واهب يرسل البطل)، وإما أن تشغل شخصية واحدة ميادين فعل متعددة (ثلاثة للنذل، اثنان للمواهب، خمسة للمساعدة، ستة للشخص المطلوب، أربعة للبطل، ثلاثة للبطل الزائف)، وإما أن يقسم ميدان فعل مفرد بين عدة شخصيات (كأن يفعل الانطلاق في رحلة التقصي البطل والبطل الزائف).

من هنا فإن الشخصيات هي التي تتوسط في التقصي في الحالة التي يعاني فيها البطل من فعل النذل في أثناء تزايد كثافة الحبكة، أو التي يوافق فيها على تولي مهمة التصدي للنذالة أو سد فراغ الفقدان، أو التي يزود فيها الواهب البطل بالوسيلة لإصلاح الخطأ الذي وقع؛ في كل واحدة من هذه الحالات تهيمن الشخصيات على وحدة المجموعة الفرعية للوظائف، تلك الوحدة التي تسمح للفعل أن يزداد تعقيداً والتقصي أن يتطور أكثر. ولكن لا يصح لنا أن نسأل في هذا الشأن إن لم يكن كل حبك في الواقع ناشئاً عن التوليد التبادلي لتطور الشخصية وتطور القصة^[17]. وهذا هو ما يجعل من غير المدهش إقدام بروبر على تسمية عناصر أخرى، عدا الوظائف والشخصيات، تجمع أطراف الحكاية معاً، مثل الدوافع وطريقة تقديم الشخصيات بصفاتهم وملحقاتهم. «لا تعرف هذه الفئات الخمس من العناصر تكوين حكاية ما فقط، ولكن الحكاية إجمالاً» (ص. 96). ولكن أليست وظيفة الحبكة المشتقة من تعريف أرسسطو للحبكة، هي التي تجمع هذه العناصر المتنوعة معاً، كما هو شأن الأمثلة الأكثر تعقيداً التي زودتنا بها الكتابة التاريخية؟

يطبق بروبر اعتباراته الأخيرة على «الحكاية إجمالاً» (ص. ص. 92 - 117). وهو ما يؤكّد التنافس الذي تابعناه حتى الآن طوال هذا العمل بين مفهومين للنظام وضعيتهما تحت مظلة غوتة ولينايوس على التوالي. الحكاية سلسلة (أو كما يسميها بروبر أيضاً، خطبة) وتتابع في آن واحد. سلسلة: «الحكاية الخرافية قصة مبنية على التناوب المنتظم للوظائف المذكورة آنفاً

بأشكال متنوعة، يغيب بعضها عن قصص بعینها ويترکرر في أخرى». (ص. 99). تتابع: «يمكن تعريف الحكاية مورفولوجياً بأنها أي تطور ينطلق من نذالة (أ) أو فقدان (أ)، ليؤدي عبر وظائف وسطية إلى الزواج (ز)، أو إلى وظائف أخرى تؤدي إلى حل العقدة ... ونطلق على هذا النوع من التطور مصطلح حركة (xod). كل فعل نذالة جديد، كل فقدان جديد يخلق حركة جديدة. ويمكن أن تكون لحكاية واحدة حركات متعددة، ولا بد للمرء عند تحليل نص ما أن يقرر أولاً عدد الحركات التي يتكون منها». (ص. 92)⁽¹⁸⁾. ما أراه أن وحدة الحكاية (الحركة) هذه، والتي تولد نظاماً تجميعياً جديداً، لا ينتجهما التقسيط إلى وظائف، بل هي تسبقه⁽¹⁹⁾. إنها تشكل الدليل الغائي لتوزيع الوظائف على طول الخط التابعي، وتهبّمن على مجموعات فرعية من مثل المقطع التمهيدي، والتعقيد، وحل العقدة. وتكتسب المقاطع المنفصلة في التتابع، عندما تقرن بهذا الدافع المفرد، دوراً الانقلاب والتعرف في الحبكة المأساوية. أي أنها، باختصار، تكون «وسط» الحبكة. وبهذا لا يكون الزمن السريدي هو ذلك التعاقب البسيط للمقاطع المتخارجة، بل هو المدة الواقعة بين بداية ونهاية.

ما أقوله في هذا العرض النقدي لا يعني استنتاجي أن حكاية بروب التمودجية البدئية تتطابق مع ما ذابت على تسميتها حبكة. ليس التمودج البدئي الذي يعيد بروب تشكيله حكاية يرويها شخص آخر. إنها نتاج نمط معين من العقلانية التحليلية. إن عمليات التجزئة إلى وظائف، والتعريف التوليدى لهذه الوظائف، ووضعها على طول محور واحد في تعاقب عمليات تحول موضوعاً ثقافياً ابتدائياً إلى موضوع علمي. ويزداد هذا التحول وضوحاً ما أن تفسح إعادة الكتابة الجبرية⁽²⁰⁾ كل الوظائف، عبر تجنب أية بقية من أسماء معاارة من اللغة العادية، تنسح المجال لتابع محض من إحدى وثلاثين علامة

(*) نسبة إلى علم الجبر - المترجم.

موضوعة جنبا إلى جنب. ويكشف هذا التتابع حتى عن تمثيل حكاية نموذجية بدئية لأنه لم يعد حكاية. إنه تتابع، أي المسار الخطي لا «حركة».

وختاماً لا يمكن للعقلانية التي تنتج هذا التتابع، على أساس تجزئة الموضوع الثقافي الابتدائي، أن تحل محل الفهم السردي المتأصل في إنتاج الحكاية واستقبالها، لأنها تستمر في الامتياز من هذا الفهم في تكوين نفسها. لن يقتصر لعملية تقطيع أو صف للوظائف في تتابع أن تمارس فعلها دون إحالة إلى الحبكة بوصفها وحدة دينامية، وإلى الحبكة بوصفه عملية هيكلة. ويدوّلي أن مقاومة مفهوم عضوي وغائي للنظام، على وفق أسلوب غوته، لمفهوم تصنيفي وميكانيكي بين الوظائف، على وفق أسلوب لينايوس، كما بيّنت، ليس إلا علامة واحدة على هذه الإحالة غير المباشرة إلى الحبكة. لذلك نستطيع، بالرغم من القطيعة الأبوسولوجية التي قامت بها العقلانية السردية، أن نجد بينها وبين الفهم السردي قرابة غير مباشرة تشبه تلك التي أظهرتها في القسم الثاني من هذا الكتاب بين عقلانية الكتابة التاريخية والفهم السردي⁽²⁰⁾.

نحو منطق للسرد

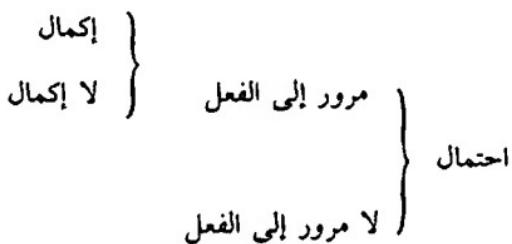
يمكن لنا أن نقدم خطوة أخرى على الطريق المؤدي إلى إضفاء المنطق وإزالة التعاقب الزمني بأن نجعل الشخصيات نقطة البداية بدلاً من الأفعال، وبأن نقوم بصياغة شكلية مناسبة للأدوار التي تتولاها الشخصيات في أي سرد. عندها يصبح بالإمكان تصوّر منطق للسرد، وهو يبدأ ب مجرد نظامي للأدوار السردية الرئيسة الممكنة، أي تلك القابلة لأن تتولاها شخصية ما في سرد أيّا كان. وهذا هو ما حاول كلود بريمون أن يفعله في كتابه «منطق الحكاية»⁽²¹⁾. بالنسبة لنا سينصب اهتمامنا على السؤال عن المكانة المعطاة للحبكة وزمتها في منطق سرد يستند على خيار مضاد لخيار بروب.

في الواقع، يبدأ الطموح المنطقي للنموذج الذي يقترحه بريمون من تأمل نقدّي في عمل بروب.

يعلن بريمون من حيث الأساس ارتباطه من الطريقة التي اتبعها بروب في ربط الوظائف في ما بينها في نموذجه. ويرى أن الترابط المتحقق قد أنجز بطريقة صارمة ومتكلمية وقسرية ناجمة عن الإخفاق في إعطاء فسحة للبدائل والخيارات (ص. 18 - 19). يفسر هذا القيد السبب في أن مخطط بروب لا ينطبق إلا على الحكاية الخرافية الروسية، والتي لا تعدد ذلك التتابع من إحدى وثلاثين وظيفة متماهية. ينحصر نموذج بروب في المصادقة على الخيارات الثقافية التي شكلت الحكاية الخرافية الروسية بوصفها أحد الأجناس في «سرد القصص». لكن إنجاز القصد الشكلي من النموذج يستوجب إعادة فتح البدائل التي أغلقها التتابع أحادى المسار للحكاية الخرافية الروسية واستبدال خارطة تبين خطوطاً محتملة عديدة بمساره الخطى.

ولكن كيف نتمكن من إعادة فتح الخيارات المغلقة؟ يقول بريمون إن ذلك يتتحقق بإعادة النظر في الضرورة الغائية الراجعة من النهاية نحو البداية؛ فالحكاية لكي تتعاقب الوجع يجعله يرتكب النذالة. لكن هذه الضرورة الارتدادية الخاصة بقانون زمنية غائية يحجب عنها، لنقل، البدائل التي يمكن لقراءة تنطلق إلى أمام، بالاتجاه المعاكس، أن تواجهه؛ فالكافح يقود إما إلى النصر وإما إلى الهزيمة، لكن النموذج الغائي لا يدرك إلا الكفاحات الظاهرة (ص. 31 - 32). «تضمين النصر الكفاح أمر منطقي، تضمين الكفاح النصر قوله ثقافية». (ص. 25).

إذا شئنا التحرر من سجن سلسلة بروب التي تنتهي إلى نمط الجبكة، علينا تبني ما يسميه بريمون «التتابع الأولي» بصفته وحدة أساسية. وهو أقصر من تتابع بروب، لكنه أطول من الوظيفة. حين نروي أي شيء على الإطلاق، هنالك شرط ضروري وكاف أيضاً هو أن يمضي الفعل المروي بثلاث مراحل: حالة تفتح إمكانية ما، ثم تتحقق تلك الإمكانيات، ونهاية هذا الفعل. تفتح كل واحدة من هذه اللحظات اختياراً لبديل (ص. 131):



تلائم هذه السلسلة من الخيارات الثنائية الطبيعة المزدوجة لضرورة تتجه نحو الخلف، وتصادفية تتجه نحو الأمام.

ما أن يتم اختيار التتابع الأولي بوصفه الوحدة السردية حتى تصبح المشكلة العبور من هذه التتابعات الأولية إلى التتابعات المعقدة. هنا تنتهي الضرورة المنطقية وينشأ الإلزام «بأن تعاد حركتيها وتنوعها الأقصى إلى تراكيب ثابتة تمثل مادة الحكاية الخرافية الروسية». (ص. 30)⁽²²⁾.

يبقى مطلوباً أن نصوغ فكرة «الدور» قبل أن نتمكن من جمع الذخيرة الواسعة من الأدوار الممكنة، التي ستحل محل التخطيطية التابعية المحدودة التي قدمها بروبر، وهي نوع من الحبكة. تتطرق إعادة الصياغة هذه من تأمل في فكرة «الوظيفة» نفسها، التي مثلت المصطلح المحوري في تحليل بروبر. ونحن نذكر أطروحة بروبر الابتدائية الأساسية القائلة إن الوظائف تُعرف من دونأخذ شخصيات الفعل بالحسبان، وبالتالي مجرد عن فاعل محدد أو متأثر سلبي. ولكن، كما يقول بريمون، لا يمكن الفصل بين الفعل والشخص الذي يخضع لتأثيره أو يقوم بإنجازه. وهو يقدم حجتين دفاعاً عن هذا التأكيد. تعتبر وظيفة ما عن مصلحة أو مبادرة تحرك متأثراً بها أو فاعلاً لها. كما تقوم وسائل تربط بين عدة وظائف عندما يتعلق التتابع بقصة شخصية واحدة. لذلك ثمة ضرورة إلىضم فاعل/شخص إلى محمول/عملية عبر مصطلح مفرد هو الدور. بهذا يعرف بريمون الدور كما يلي: «هو أن يعزى محمول/عملية متحول أو في طور الواقع أو أنجز إلى فاعل/شخص». (ص. 134). وهكذا نرى أن التتابع الابتدائي يندمج في الدور عبر

توسط من المحمول/ العملية. إن إعادة النظر التي يجريها بريمون على نموذج بروب تشمله برمنته. فهو يضع مفهوم «تابع الأفعال» محل «تنظيم الأدوار». (ص. 133).

هنا يبدأ منطق السرد بالمعنى الدقيق لكلمة منطق. إنه يتالف من «المسح النظامي للأدوار السردية الرئيسية» (ص. 134). وهو جرد نظامي بمعنيين. الأول، لأنّه يساعد على نشوء أدوار تزداد تعقيداً، إما من خلال تحديدها أو تعبيانتها المترافقية، التي يحتاج تمثيلها الألسني إلى اعتماد متزايد على الشكل المنطوق للخطاب. ثانياً، لأنّه يساعد على نشوء مجاميع من الأدوار من خلال الربط بينها، وهو ما يتخذ في الغالب شكلاً ثانياً.

نضع الثنائي الأولى نمطين من الأدوار في علاقة ضدية: المتأثرين المتلقين الذين يقع عليهم تأثير عمليات تحويل في وضعهم أو الإبقاء عليه كما هو، ويلازمهم الفاعلون الذين يستهلون هذه العمليات (انظر ص. 145). ومن الجدير باللحظة أنه يبدأ بالمتأثرين، على أساس أنهم الأبسط، فيعزفهم كما يلي: «سنعزف كل من يقدمه السرد على أنه يقع، بشكل أو باخر، تحت تأثير مسار الأحداث المروية بأنه يؤدي دور المتألق المتأثر». (ص. 139). ليست الأدوار التي تنتهي إلى فتنة المتأثرين هي الأبسط فقط لكنها أيضاً الأكثر عدداً، لأن هنالك إمكانية لتحويل المسند إليه بطرق أخرى عدا المبادرة التي تصدر عن فاعل ما (انظر ص. 174 - 175)⁽²³⁾.

هنالك تفريع آخر يسمع لنا بالتمييز بين نوعين من أدوار المتأثرين المتلقين اعتماداً على الطريقة التي يتأثرون بها. لدينا من جهة، تلك التأثيرات التي تترك أثراً على الوعي الذاتي للمسند إليه بمصيره. وهي تتضمن «المعلومة» (التي تحكم في سلسلة: إخفاء، تفنيد، تأكيد)، «المشاعر» (رضاء أو سخط، وهي تحكم، عبر إضافة المتغير الزمني، بالأمل والخوف). من جهة أخرى، ثمة أفعال تترك أثراً موضوعياً في مصير المتأثرين إما عن

طريق تحويره (تحسينه أو إفساده)، وإما عن طريق إيقائه كما هو (حماته أو إحباطه).

بالنسبة للفاعلين، يكرر نظام التسمية الخاص بهم جزئياً ما وجدناه لدى المتأثرين المتأثرين: تحويراً أو إبقاء، تحسيناً أو إفساداً، حماية أو إحباطاً. لكن هنالك سلسلة من أنماط الفاعلين المحددين تربطها صلة وثيقة بفكرة التأثير على المتأثرين. ودراسة بريمون لهذه المجموعة تُعد بالتأكيد واحدة من المساهمات المهمة لـ «منطق الحكاية» (انظر ص. ص. 242 - 281). في حالة المتأثر، هنالك تأثير يتوجه نحو الفاعل النهائي ويتنزع منه رد فعل ما. الإقناع أو الإثناء، على سبيل المثال، يعملان على مستوى المعلومة المتصلة بما يتحتم فعله، أو الوسيلة المطلوب استخدامها، أو العقبات الواجب تجاوزها، فضلاً عن المشاعر التي يستطيع المؤثر أن يستثيرها أو يكبحها. إذا أضفنا إلى ما سبق أن المعلومة أو الدافع يمكن أن تستند على أساس متين أو كذبة، عندما نتوصل إلى أدوار في غاية الأهمية تتركز حول فكرة الفخ التي تضفي على المؤثر صفة المضلل أو المخدع، المراني أو الناصح غير الأمين.

تغني هذه الثنائية الثانية مفهوم «الدور» بطرق شتى. كما أنها تزج بهذا المفهوم، في المقام الأول، في حقل «التقييمات» بوساطة مفاهيم التحسين أو الإفساد، الحماية أو الإحباط. وبهذه الطريقة يجد الفاعل والمتأثر أنهما رقباً إلى مرتبة الأشخاص. ما وراء هذا، تصل ذاتية قادرة على تفسير المعلومة والتأثير بها حيلاً جديداً، هو حقل «التأثيرات». وأخيراً، ينشأ دور فاعل قادرٍ على المبادرة من حقلٍ جديدٍ هو حقل «الأفعال» بالمعنى القوي للمصطلح.

يُستكمِل هذا الجرد بإضافة مفاهيم الاحترام والازدراء، جنباً إلى جنب، من جهة المتأثر، إلى الأدوار الجديدة للمنتفع من الاحترام وضحمة الازدراء؛ ومن جهة الفاعل، إلى الأدوار المتعلقة بتوزيع المكافآت والعقوبات. لذلك ينفتح حقل جديد أمام ممارسة الأدوار، يضاف إلى حقل التقييمات والتأثيرات والأفعال؛ هو حقل «الثواب والعقاب».

هذه إجمالا هي التخطيطية التي تقف خلف المصح الهدف إلى تعريف الأدوار السردية الرئيسة. وهو مسع يكافيء نظام تسمية أو تصنيف يجمع الأدوار. بهذا المعنى يفي مشروع بريمون بوعده. فهو لا يقدم جدولًا بالحبكات، كما يفعل نورثرب فراري، بل جدولًا بالمراکز الممكنة التي تشغله شخصيات محتملة في مرويات محتملة. بهذا المعنى يكون هذا المسع بالفعل «منطقا».

السؤال الذي يطرح نفسه في نهاية هذا العرض المختصر لـ «منطق الحكاية» هو إن كان لمنطق الأدوار حظ أوفر من حظ مورفولوجيا الوظائف في إنجاز صياغة شكلية لمفهوم السرد على مستوى عقلانية تعلو على الفهم السردي، دون أن يستعيض عن مفهوم الحبكة، على نحو ضمني إلى هذا الحد أو ذاك، الملامح التي تضمن صياغة الطبيعة السردية حصرًا لمثل هذا المنطق.

يتحقق منطق الأدوار عند مقارنته مع مورفولوجيا بروب للحكاية الخرافية دون شك درجة أعلى من الشكلانية المجردة. فبينما قيد بروب نفسه بتخطيطية نوع واحد من الحبكة، هو ذلك المختص بالحكاية الخرافية الروسية، فإن مما يُحسب لبريمون حقيقة أن نظام التسمية الذي يطرحه يمكن أن يطبق على الأدوار في كل أنواع الرسالة السردية، بما فيها السرد التاريخي (قارن، ص. 7). لقد اتّخذ حقولاً لبحثه المرويات الممكنة. فضلاً عن ذلك فإن جدوله الخاص بالأدوار السردية يباشر إزالة التعاقب الزمني عن السرد فيكتمل مسعاه بقدر مايساوي نظام تسمية الأدوار تعينة الجدول التبادلي بالأدوار الرئيسة التي يمكن أن تناظر بأية شخصية في السرد. يحق لمشروع بريمون ادعاء عنوانين: شكلة أكمل، وإزالة أكمل للتعاقب الزمني.

ولكن، لنا أن نتساءل ألا يحرم غياب أي اعتبار توزيعي في مسع الأدوار من صفتة السردية بالمعنى الضيق للكلمة؟ في الواقع، يفتقر مفهوماً الدور ونظام تسمية الأدوار بوصفهما كذلك إلى أية صفة سردية، ولن يتحقق لهما ذلك إلا بوساطة الإحالات الضمنية إلى مواقعهما في سرد ما، وهو

ما لا يظهر بوصفه موضوعاً مستقلاً. إن غياب مكان منطق الأدوار داخل الحبكة يقيمه تاجاً لعلم دلالة الفعل السابق لمنطق السرد.

لكي أجعل هذا المجال أكثر دقة سأتبع ترتيب العرض المستخدم آنفاً. نتذكر أن مفهوم الدور قد سبقه مفهوم «تابع ابتدائي»، وهو يقابل المراحل الثلاث التي قد يجتازها أي فعل، من الاحتمال إلى الحدوث وإلى النجاح. وأنا أتفق على أن هذا التتابع يوفر فعلاً، عن طريق البدائل والخيارات التي يفتحها، أحد شروط السردية الذي يغيب عن نموذج بروب. لكن شرطاً للسردية لا يساوي مكوناً سردياً. إنه لا يكون كذلك إلا إذا اقتضت حبكة ما خط سير مكوناً من كل الخيارات بين الفروع البديلة المتعاقبة. وبريمون على حق حين يقول إن «العملية التي يتولاها التتابع الابتدائي ليست دون شكّل. إن لها بالفعل بنيتها الخاصة، التي هي بنية المتجه vector». (ص. 33). ولكن أليست هذه «الاتجاهية» التي تفرض نفسها على راوٍ «يتعلق بها لخلق المحتوى الابتدائي لسرده» (المصدر السابق) مستعارةً من الحبكة التي تحول الشروط المنطقية لـ«خلق شيء ما» إلى منطق السرد المتحقق؟ ألا يوجد إسقاط لسلسلة الخيارات على منطق الفعل بوساطة من تفاصيل السرد؟

صحبـحـ أن برـيمـون يـكـمـلـ فـكـرـةـ التـابـعـ الـابـتدـائـيـ هـذـهـ بـفـكـرـةـ السـلـسـلـةـ المـعـقـدـةـ، ولـكـنـ تـحـتـ أـيـةـ شـرـوـطـ تـخـلـقـ هـذـهـ السـلـاسـلـ سـرـدـاًـ؟ـ إـنـ تـخـصـيـصـ تـابـعـ ماـ بـوـسـاطـةـ تـابـعـ آخرـ، كـمـاـ فـيـ حـالـةـ التـطـوـيقـ، لـاـ يـعـنيـ بـعـدـ خـلـقـ سـرـدـ، بلـ بـالـأـخـرـ جـدـولـ لـمـنـطـقـ الفـعـلـ، كـمـاـ فـيـ النـظـرـيـةـ التـحـلـلـيـةـ لـلـفـعـلـ⁽²⁴⁾ـ.ـ إـنـ خـلـقـ سـرـدـ ماـ، أـيـ قـيـادـةـ حـالـةـ وـشـخـصـيـاتـ عـلـىـ نـحـوـ مـلـمـوسـ مـنـ بـداـيـةـ ماـ إـلـىـ نـهـاـيـةـ ماـ، يـقـتـضـيـ توـسـطـ ماـ يـنـظـرـ إـلـيـهـ هـنـاـ عـلـىـ أـنـ نـمـوذـجـ بـدـئـيـ ثـقـافـيـ بـسـيـطـ (برـيمـونـ، صـ35ـ)، وـمـاـ ذـاكـ إـلـاـ الـحـبـكـةـ.ـ يـعـنيـ خـلـقـ الـحـبـكـةـ اـسـتـخـلـاصـ «ـشـكـلـ جـيـدـ»ـ عـلـىـ مـسـتـوـيـ التـابـعـ وـعـلـىـ مـسـتـوـيـ التـصـورـ فـيـ آـنـ وـاحـدـ⁽²⁵⁾ـ.ـ وـالـسـرـدـ كـمـاـ أـرـاهـ يـضـيفـ إـلـىـ فـعـلـ أـيـ شـيـءـ قـيـودـاـ تـكـمـلـيـةـ تـخـلـفـ عـنـ تـلـكـ الـخـاصـيـاتـ بـمـنـطـقـ الـمـرـوـيـاتـ الـمـمـكـنـةـ.ـ أـوـ إـنـ شـتـنـاـ التـعـبـيرـ عـنـ هـذـاـ بـطـرـيـقـةـ

أخرى، يبقى منطق الوحدات السردية الممكنة منطق فعل لا غير. إن عليه لكي يصبح منطق سرد أن يلتفت إلى التصورات الثقافية المعترف بها، إلى تلك التخطيطية الخاصة بالسرد التي تشكلها أنماط الحبكة المتواترة عبر التقليد. ولن يصبح فعل شيء ما قابلاً للرواية إلا عبر هذه التخطيطية. إنها وظيفة الحبكة أن تنعطف بمنطق الأفعال الممكنة نحو منطق المرويات المحتملة.

تؤثر هذه الشكوك حول المكانة السردية حسراً للتتابع الابتدائي والسلسلة المعقّدة في فكرة الدور السردي نفسها، التي يقارنها بريمون مع «التقرير السردي» الذي طرحه تودوروف⁽²⁶⁾. من المناسب هنا استذكار ما قاله آرثر دانتون عن الجمل السردية مرة أخرى. لكي نحصل على جملة سردية لابد من وجود ذكر لحدثين، أحدهما يشار إليه والآخر يوفر الوصف الذي بصيغته يُنظر إلى الحدث الأول. من هنا فإن الدور لا يكون سردياً إلا ضمن حبكة ما. إن ربط فعل بفاعل هو أكثر الواقع عمومية في علم دلالة الفعل، لكنه لا يتصل بنظرية السرد إلا بقدر ما يمكنه علم دلالة الفعل هذه النظرية بوضوح.

أما بالنسبة للمسح النظامي للأدوار الرئيسية، فإن علاقته بنظرية السرد لا تصح إلا بقدر ما تكون الأدوار، بكلمات بريمون نفسه، المسجلة في القائمة على هذا التحمر، من النوع «الذي يظهر ليس في السرد فحسب، ولكن بوساطة السرد ومن أجل السرد، بمعنى أن ظهور دور أو كبحه في لحظة ما من السرد، أمر متزوك دائماً إلى تدبّر الراوي، الذي يختار إما الصمت وإما الكلام. من أجل السرد؛ بمعنى أن تعريف الأدوار يعمل في السرد، كما أراد بروب، «من زاوية أهميته لمسار الفعل». (ص. 134، التأكيد منه). ليس من طريقة أفضل من هذه لتأكيد العلاقة الدائرية بين الدور والحبكة. ولكن لسوء الحظ، لا يلتفت المسح النظامي للأدوار الرئيسية إليها، كما إنه يعجز عن أن يحل محلها⁽²⁷⁾. ما هو مُفتقد؟ تركيب الأدوار في الحبكة» (ص. 322) وهو ما يكتفي بريمون بالإشارة إلى مكانه الفارغ. الواقع، إن هذه التركيبة لا

يوفّرها منطق السرد مفهوماً على أنه مجموعة مفردات المعجم والتركيب النحوي للأدوار، أي على أنه نحوٌ لا تكمن تركيبة الأدوار التي تتضمنها الحبكة في نهاية نظام افتراضات للأدوار. الحبكة حركة. والأدوار أماكن، أو مواضع تُشغل في سياق الفعل. إن معرفة كل الأماكن القابلة لأن يتم توليها - أي معرفة كل الأدوار - لا يرقى إلى معرفة أية حبكة على الإطلاق. مهما تشعب نظام التسمية فإنه لن يخلق قصة. لابد من تفعيل التعاقب الزمني، والتصور، والحبكة، وال فكرة أيضاً. إن هذه العملية كما لاحظ لويس ملك، هي فعل إصدار حكم صادر عن فعل «إدراك معاً». أو إن شئنا التعبير عنه بطريقة أخرى، تتبّع الحبكة من ممارسة السرد، وبذلك فإنها تنشأ من تداولية الكلام، لا من نحو اللغة *Langue*. وهذه التداولية يفترضها مسبقاً إطار نحو الأدوار، إلا إن إنتاجها داخله أمر متعدد⁽²⁸⁾.

ينتتج عن هذا الطمس للعلاقة بين الدور والحبكة أن «الضرورات المفهومية المحايدة في تطور الأدوار» (ص. 133) تتبّع من علم دلالة الفعل ومنطقه أكثر منها من منطق حقيقي للسرد. وكما رأينا، فإن الإثراه المتزايد لجدول الأدوار، عبر تفاعل التخصيصات والارتباطات التي تغير تباعاً من حقل التقييمات إلى حقل التأثيرات، ثم إلى حقل المبادرات، لتنتهي إلى حقل الشواب والعقاب، يُقدم ببساطة تحت مظلة علم دلالة الفعل المستعار من اللغة العادية⁽²⁹⁾. لكن طمس العلاقة بين الدور والحبكة لا يذهب إلى حد إلغانها. أليس توافق الأدوار مع الحبكة الخاص بها هو ما يوجه سراً ترتيب نظام الأدوار على شكل حقول متلاحقة يمكن أن تدخل فيها؟ أليست الممارسة السردية الناشطة في الحبكة هي التي تجند، إن صح القول، بوساطة علم دلالة الفعل، المحمولات القادرة على تعريف الأدوار السردية بحسب قدرتها على إدخال بنى الفعل الإنساني في مملكة السرد؟

إذا صحت هذه الفرضية فإن معجم الأدوار السردية لا يشكل نظاماً سابقاً على كل حبكة أو يعلو عليه. ليست الحبكة نتاج خواص تجمعيّة

للنظام، وإنما هي المبدأ الانتخابي الذي يرسم الفرق بين نظريتي الفعل والسرد.

سيمياء غريماس السردية

سبق السيمياء السردية لـ أ. ج. غريماس، التي نجدها في كتابه «في المعنى» *Du sens* و«موباسان» *Maupassant*، جهد ابتدائي لتشكيل النموذج في كتابه «علم الدلالة البنوي»، الذي نشر لأول مرة عام 1966⁽³⁰⁾. وفيه نستطيع أن نرى بالفعل طموحه إلى تكوين نموذج لاتعاقبي صارم، إلى جانب محاولته اشتغال جوانب السرد التعاقبية العصبة على الاختزال، كما نرويها أو تتلقاها، بوساطة تقديمها لقواعد تحويل مناسبة. وهذا الطموح هو الذي يحكم قراره الاستراتيجي الأول، أي خياره بأن يبدأ، لا كما فعل بروب من وظائف أو مقاطع أفعال مشكلته، وهي التي تلتزم كما رأينا نظاماً تتابعاً، ولكن بالقائمين بالفعل، الذين يسمون «الفاعلين» تميزوا لهم عن الشخصيات التي تجسد أدوارهم. ولهذا الخيار ميزة مزدوجة. لقد رأينا في عمل بروب أن قائمة الفاعلين أقصر من قائمة الوظائف، لنتذكر أن تعريف الحكاية الخرافية الروسية يذهب إلى أنها سرد له سبع شخصيات. فضلاً عن ذلك، فإن التفاعل بين الفاعلين يستجيب مباشرة إلى تمثيل تبادلي، لا توزيعي.

سأناقش فيما بعد كيف أن هذا النموذج الفاعلي قد تجدّر وازداد ثراء بفعل الصياغات السيميائية السردية اللاحقة. إلا أن هذا النموذج، حتى في مرحلته الابتدائية، يكشف لنا الصعوبات الرئيسة التي تواجه أي نموذج لاتعاقبي يهدف إلى تناول الزمن السردي.

أول ما يقصد للنموذج الفاعلي القيام به تقييد مسح الأدوار الفاعلية، التي قد تبدو قائمتها محكومة بالمصادفة، على أساس خواص كلية تميز الفعل البشري. إذا تعرّض علينا الاستمرار في تقديم وصف جامع مانع للامكانات الافتراضية للفعل الإنساني على المستوى السطحي، فإن علينا أن

نجد مبدأ تكونها العميق في الخطاب نفسه. وهنا يتبع غريماس اقتراحاً من اللغوïي الفرنسي لوسيان تيزنيير *Tesnières* مفاده أن أبسط جملة هي بالفعل دراما مصغرة تنطوي على عملية وفاعلين وظروف. تؤدي هذه المكونات التركيبية الثلاثة إلى نشوء ثلاثة أصناف لغوية هي الأفعال النحوية، والأسماء (المشاركون في العملية)، والظروف التحوية. إن هذه البيئة الأساسية تجعل من الجملة «مشهدأً يقدمه الإنسان المتكلم لنفسه». يتوفّر نموذج تيزنيير على الكثير من المزايا. فهو أولاً متجرّ في بنية اللغة. ثم أنه يوفر استقراراً مردّه إلى الديمومة التي يتمتع بها توزيع الأدوار على المكونات التركيبية. وأخيراً، فهو يقدم ذلك الضرب من رسم الحدود والإغلاق الذي يتفق مع البحث النظامي اتفاقاً عالياً. لذلك فإن هنالك إغراءً قوياً بسحب التركيب التحوي الأولي للجملة هذا وتطبيقه على تركيب الخطاب، وهو ما يتحقق بفضل مسلمة التناقض بين اللغة والأدب التي أشرنا إليها آنفاً.

لكن ما يفضح عجز النموذج الفاعلي عن الإيفاء بالمستلزمات النظامية للبنية إيفاء تاماً هو حقيقة أن سحب التركيب التحوي للجملة على تركيب نحو الخطاب يتطلّب عملية مسح للأدوار استمدّها محللون سابقون من مجموعات متنوعة ومعطاة تجريبياً؛ حكايات بروب الخرافية، والحالات متى الآل福 التي شخصها سوريو *Souriau*⁽³¹⁾. يتخلّق النموذج الفاعلي إذن من تكييف متبدّل بين مدخل استنباطي، يحكمه التركيب التحوي، ومدخل استقرائي نابع من عمليات مسح قائمة فعلاً. من هنا تنشأ الطبيعة المركبة للنموذج الفاعلي بوصفه مزيجاً من تكوين نظامي و«ترتيبات [متنوعة] صادرة عن ترتيب عملي» («علم الدلالة البنوي»، ص. 198).

يجد هذا التكيف المتبدّل توازنه في نموذج ذي ستة أدوار تستند إلى ثلاثة أزواج من المقولات الفاعلية، تكون كل واحدة منها ثنائية ضدية. تضع المقوله الأولى الذات ضد الموضوع. ويكمّن أساسها التركيبي في صيغة (أ) يرغّب في (ب). كما إنها تلقي دعماً من عمليات المسح التي تم الرجوع

إليها (ينطلق البطل باحثاً عن شخص ما، كما عند بروب). تستند المقوله الثانية على علاقة اتصال. وفيها يوضع المرسل على الضد من المستلم. لدينا هنا أيضاً أساس تركيببي نحوبي. كل رسالة هي همزة وصل بين باعث ومستلم. بهذا نصادف من جديد مانع بروب (الملك الذي يكلف البطل بمهمة، وما أشبه) والمستلم المتندمج مع البطل. المحور الثالث برأغماتي. وهو يضع المساعد على الضد من الخصم. ويمتزج هذا المحور بعلاقة الرغبة أو علاقة الاتصال، إذ يمكن لكل واحدة منها أن تندعم أو تُعاَق. يقر غريماس أن الأساس التركيببي النحوبي لهذه الحالة أقل وضوحاً، برغم أن ظروفنا نحوية معينة (ولكن على نحو إرادي) يمكن أن تتحتل مكان هذا الأساس التركيببي، وكذلك يمكن أن تحتل الأدوات الظرفية أو كيفيات الفعل النحوبي في بعض اللغات. في عالم الحكايات الخرافية يمثل هذا الثنائي القوى الخبرة والقوى الشريرة. باختصار، يقرن النموذج ثلاث علاقات - تتصل بالرغبة، والاتصال، والفعل - يستند كل واحد منها على ثنائية ضدية.

مهما قيل عن عظم الجهود المطلوبة لوضع تفاصيل هذا النموذج، فإن تزكيته تتأتى من بساطته وأناقته. كما إنه، على خلاف نموذج بروب، يتميز بإمكانية تطبيقه على فضاءات صغيرة متنوعة بقدر ما هي متباعدة. لكن ما يثير اهتمام المنظر ليس هذه اللحظات الشيمية للنموذج، وإنما أنظمة العلاقات بين الواقع المتنوع التي يتناولها .

يتقرر مصير هذا النموذج عند العبور من الشخصيات إلى الأفعال، أو يصبح أكثر تقنية من الفاعلين إلى الوظائف. ونتذكر أن بروب توقف عند مسع يحتوي على إحدى وثلاثين وظيفة عرف بها مجال الفعل والشخصيات، وكذلك الشخصيات نفسها. في النموذج الفاعلي، يستند المشروع الذي يصفه غريماس بأنه مشروع «اختزال» و«هيكلة» على القواعد التحويلية للعلاقات الثلاث الخاصة بالرغبة، والاتصال، والفعل (انظر، ص. 223). وهو يقترح، استباقاً لنموذجه الثاني الذي سيقدمه في «المعنى»، وصف كل التحويلات

الناتجة عن أية مقوله «سيمية» [أي متصلة بالمعنى - م] بأنها وصل وفصل. عند النظر في أي متن يُعامل السرد على المستوى التوزيعي بوصفه عملية تبدأ من تأسيس عقد، يصار إلى فسخه فيما بعد، ثم يعاد العمل به. يمكن اختزال هذا المستوى التوزيعي إلى المستوى التبادلي عبر اعتبار إقامة العقد عملية وصل بين تفويض وقبول، وفسخ العقد عملية فصل بين منع وخرق، واستعادة العقد عملية وصل جديد (استقبال المساعد في الاختبار التأهيلي؛ والتخلص من النقص في الاختبار الرئيس، وإثبات المكانة في اختبار التعظيم). هنالك إمكانية لتقديم العديد من حالات الوصل والفصل داخل هذه الخطة العامة اعتماداً على العلاقات الأساسية الثلاث: الرغبة، الاتصال، الفعل. لكن يمكن القول إجمالاً أن ليس ثمة بين النقص والتخلص منه إلا «هرويات يُوصل بينها وضديات يُفصل بينها» (ص. 226). وهكذا تنتهي الاستراتيجية برمتها إلى محاولة واسعة للتخلص من التعاقب الزمني.

مع ذلك، لا تبلغ هذه الاستراتيجية هدفها داخل نموذج فاعلي محض. في الواقع إنها تسهم بدلاً من ذلك في زيادة إبراز الدور العصي على الاختزال للتطور الزمني في السرد بقدر ما هي تكشف تفاصيل مفهوم الاختبار⁽³²⁾. تمثل هذه الفكرة اللحظة النقدية للسرد، المشخصة على مستوى التعاقب الزمني بوصفها تفصياً. والاختبار يجمع فعلياً المواجهة والنجاح. لكن العبور من الأولى إلى الثانية أمر غير محسوب إطلاقاً. هذا هو السبب في أن علاقة التابع لا يمكن أن تُختزل إلى علاقة تضمرين بالضرورة⁽³³⁾. ولابد من قول الشيء نفسه عن الثاني تفويض/قبول، الذي يُطلق التصني نفسه منظوراً إليه على أساس وحدته.

يكتسب التصني، من جهته، خاصيته غير المحسوبة من الجانب القيمي العالي الذي تأتي به آلية مفاهيم العقد، والنقص، والاستعادة نفسها. يكون النقص، بوصفه نفياً للقبول، نفياً قيميًّا بقدر ما هو فصل منطقي. وغريماً من نفسه يرى ملمحاً ايجابياً واحداً في هذا التعليق للعقد: «تأكيد حرية الفرد».

(ص. 423)⁽³⁴⁾. لذلك فإن التوسط الذي يتسبب فيه السرد بصفته تقضي لا يمكن أن يكون ببساطة منطقياً. إن التحول في العناصر وفي العلاقات بينها أمر تاريخي في حقيقته. وهو ما يجعل من المتعذر اختزال دور الاختبار، والقصصي، والكافح إلى مجرد تعبير مجازي عن تحول منطقي⁽³⁵⁾. والأخير، بدلاً من ذلك، هو الإسقاط المثالي لعملية تزمين أساساً. بكلمات أخرى، فإن التوسط الذي يتحققه السرد عمليٌّ من حيث الجوهر، إما لأنَّه كما يقترح غيري، يهدف إلى استعادة نظام سابق يتعرض للتهديد، وإما لأنَّه يهدف إلى إسقاط نظام جديد يمكن أن يمثل وعداً بالخلاص. وسواء فسرت القصة النظام الموجود أم قدمت نظاماً آخر، فإنها تُقْتَدِّب بصفتها قصة كل إعادة صياغة منطقية صرف لبنيتها السردية. بهذا المعنى يكون فهمنا السري، وفهمنا للحبكة، سابقين على أية إعادة تكون السرد على أساس تركيبة منطقية.

يلقى تأملنا في الزمن السري اثناء ثميناً هنا. فمنذ اللحظة التي يعترض فيها عنصر التعاقب الزمني على التعامل معه بوصفه فضلة في التحليل، يصبح متاحاً لنا التساؤل: ما هي الخاصية الزمنية التي تخفي؟ تحت كلمة «تعاقب زمني»، وهي التي أكدت من قبل اعتمادها على فكري التزامن واللازم؟ أرى أن الحركة من العقد إلى الكفاح، ومن الاغتراب إلى إعادة تأسيس النظام، والحركة التي تكون التقصي، لا تنطوي على زمن تابعي وحسب، أي تعاقب زمني يغري على الدوام بنزع الصفة التعاقدية عنه أو إضفاء المنطق عليه، كما فعلنا آنفاً. إن المقاومة التي يبدوها عنصر التعاقب الزمني ضمن نموذج يسعى في مهمة لا تعاقبية من حيث الجوهر، تعتبر عن مقاومة أساسية هي مقاومة الزمنية السردية للتعاقب الزمني البسيط⁽³⁶⁾. إذا كان بالإمكان اختزال التعاقب الزمني إلى أثر سطحي، فإنما ذلك لأن السطح المزعوم قد جُرِّد بالفعل من الجدل الخاص به؛ تحديداً، التنافس بين البعدين التابعي والتتصوري في السرد، وهو تنافس يجعل السرد كُلُّا تابعاً أو تابعاً كلياً. وما هو أهم وأعمق أن الصدع بين العقد والكافح الذي يمكن خلف هذا الجدل، يكشف عن ذلك الجانب من

الزمن الذي أسماه أوغسطين، متبناً أفلوطين، انتشاراً للعقل لـ(الروح). علينا لذلك ألا نتكلم عن الزمن، ولكن عن التزمن. إن هذا الانتشار عملية زمنية في حقيقته، تجد تعبيراً عنها في التأخيرات، والمنعطفات، والتشويق، وكل استراتيجية تأجيل في التقسي. بل ويعبر عن هذا الانتشار الزمني أكثر بوساطة البداول، والتفرعيات، والارتباطات العرضية، وأخيراً النتيجة غير المتوقعة للتقسي نجاحاً أو فشلاً. الواقع، إن التقسي مبدأ ناشط في القصة لأنه يعزل ويعيد ضم النقص والتغلب على النقص في آن واحد، وهو ما يشبه تماماً الاختبار الذي هو لب العملية الذي لا يمكن لشيء أن يحدث بدونه. بهذه الطريقة يعيدنا التركيب النحوي الفاعلي إلى الحبكة في «فن الشعر» لأرسطو، ومن خلاله إلى اعترافات أوغسطين.

لا تشكل سيميائية «في المعنى» و«موباسان» نموذجاً جديداً في الواقع بقدر ما هما تجذير واغناء في الوقت ذاته للنموذج الفاعلي الذي انتهينا من مناقشته للتو. وهمما تجذير بمعنى أن غريماس يحاول أن يتعقب القيود على السردية راجعاً إلى مصدرها الأول، القيود المتصلة بأشد حالات اشتغال أي نظام سيميائي أولية. وهو ما سيجعل تبرير السردية يستند على أساس أنها ممارسة نزعت عنها الصدفة، وهذا اغناء بمعنى أن حركة الاختزال إلى أكثر المستويات أولية ستتعوض عنها حركة افتتاح تقصد الأشكال المعقدة. لذلك فإن طموحه هو العودة عبر الدرب الارتادي إلى ذلك المستوى السيميائي الأساس أكثر منه إلى المستوى الاسترادي نفسه، حيث يجد السردية مستقرة في مكانتها ومنتظمة قبل ظهورها. تكمن في الاتجاه المعاكس، طوال الدرب المتجه إلى أمام، أهمية النحو السردي الذي يقدمه غريماس في محاولته الجمع، خطوة خطوة، لاشتراطات السردية انطلاقاً من نموذج منطقي هو أبسط ما في الإمكان ولا يحتوي ابتداء على أي جانب تعاقبي.

لكن السؤال هو هل بالعودة إلى بنية المرويات التي تنتجهها فعلاً التقليد الشفاهية أو المكتوبة ستكتسب الإضافات المتعاقبة التي يعني بها غريماس

نموذج الابتدائي أهليتها السردية من النموذج الابتدائي أم من افتراحات متخارجة معها؟ رهانه أنه يمكن، برغم هذه الإضافات، الحفاظ من البداية إلى النهاية على تكافؤ بين النموذج الابتدائي وال قالب الأخير. علينا إذن النظر في هذا الرهان تحديداً من الناحية النظرية والعملية معاً.

لتتبع الترتيب المتبع في «تفاعل القيود السيميائية»: هنالك أولاً البنى العميقية التي تعرّف شروط مقولية المواقف السيميائية؛ ثم البنى المتوسطة، الموصوفة بالسطحية مقارنة مع سبقاتها، حيث يجد تفعيل السرد التعبير القولي المتحقق عنه، وهنالك أخيراً بنى الظهور الخاصة بهذه اللغة أو تلك، وهذه المادة التعبيرية أو تلك.

المرحلة الأولى، المتعلقة بـ«البنى العميقية»، هي مرحلة «النموذج المكون»^(٣٧). والمشكلة التي يسعى غريماس إلى حلها هنا هي الحصول على نموذج يمثل على نحو مباشر خاصية معقدة، ولكن دون أن تتجسد في مادة أو واسطة لغوية أو غير لغوية. لكنها بالرغم من ذلك لابد وأن تكون قد قبّلت إذا ما أريد لها أن تُروي. ويمكن القول إن بارقة النبوغ لديه تمثلت في سعيه للحصول على هذه الخاصية ذات الطابع القولي بالفعل في أبسط بنية منطقية ممكنة؛ «البنية الابتدائية للمعنى» (المصدر السابق). تحليل هذه البنية على شروط إدراك المعنى، أي معنى مهما كان. إذا كان كل شيء - ولا يهم ما هو - «يعني شيئاً ما» [signifie]، فما ذلك لأن لدينا حداً بمعناه، ولكن لأن بامكاننا تقديم نظام ابتدائي من العلاقات كما يلي: «الأبيض» يعني شيئاً لأننا نستطيع أن نعبر عنه قولهً قولاً بالمقارنة مع ثلاثة علاقات، إحداها علاقة تناقض^(*) (أبيض

(*) التناقض contradiction: وهي علاقة تقابل بين الإيجاب والسلب في حدين أو قضبين تحتويان على عنصرين لا يجتمعان ولا يرتفعان ولا وسط بينهما» (المعجم الفلسفى)، مجمع اللغة العربية في القاهرة، بإشراف د. إبراهيم مذكر، القاهرة، ١٩٨٣. وسائل إله فيما يلى بعبارة «المعجم الفلسفى» فقط) . المترجم.

(**) ضد contrariety: مصطلح منطقي قديم يدل على تقابل صفتين مختلفتين كل الاختلاف تتعاكبان على موضوع واحد ولا تجتمعان كالسواد والبياض ويكون بين -

مقابل لا أبيض)، وأخرى علاقة ضد^(*) (أبيض مقابل أسود)، وأخرى علاقة افتراض مسبق^(*) (لا أبيض مقابل أسود). بهذا نحصل على «المربع السيمياني» المعروف لغريماس، والذي يقال عن قوته المتنطقية إنها تتحكم في كل اثناء للنموذج⁽³⁸⁾.

كيف سيتاح إضفاء الصفة السردية على هذا النموذج التكويني، على الأقل بالمعنى التقريري؟ بوساطة طرح تمثيل دينامي للنموذج التصنيفي؛ أي نظام العلاقات غير الموجهة التي تكون المربع السيمياني؛ أو باختصار، بوساطة معالجة تعتبر هذه العلاقات عمليات. وهنا نعيد اكتشاف مفهوم التحول المهم نفسه الذي سبق وأن أدخله النموذج الفاعلي على شكل وصل وفصل. تبدو العلاقات الثلاث الخاصة بالتناقض والقصد والافتراض المسبق، عندما تُعاد صياغتها بصيغة عمليات، تحولات يتم بوساطتها نفي محتوى ما وتتأكد آخر. وما الشرط الأول للسردية إلا إطلاق الحركة في هذا النموذج التصنيفي بوساطة مثل هذه العمليات الموجهة. تشهد هذه الإشارة الأولى إلى السردية بالفعل على الجذب الذي يمارسه الهدف المبتغي على التحليل. وهو هدف يوضح الطبيعة القلقة للعملية السردية على مستوى الظهور. وهذا هو ما يجعل من المهم بث الحركة في البنية. لكن لنا أن نسأل أليس القدرة المكتسبة من رفقة طويلة مع المرويات التقليدية هي ما يسمح لنا، عبر الاستباق، أن نسمي «إضفاء صفة السرد» إعادة صياغة بسيطة للتصنيف بصيغة عمليات، وهو ما يضع على عاتقنا أيضاً الانطلاق من علاقات مستقرة إلى عمليات قلقة؟

المرحلة الثانية - المتعلقة بالبني «السطحية» التي لم تصبح بعد «مجازية»

= المعانى الكلية والقضايا. وورد في تعريفات الجرجاني «الضدان لا يجتمعان وقد يرتفعان في حين أن التقيين لا يجتمعان ولا يرتفعان» (المعجم الفلسفى) - المترجم افتراض مسبق presupposition: ما يؤخذ على أنه مسلم به في بداية بحث أو برهنة أو مناقشة، (المعجم الفلسفى) - المترجم.

- تحدث عبر تجسيد النموذج التكويوني على شكل «فعل شيء ما». أما الكلام عن مستوى مجازي فيقتضي منا النظر في فاعلين من لحم وعظم يسعون إلى إنجاز مهمات، ويختضعون لاختبارات، وبلغون أهدافاً. لكن بوسعنا، ضمن المستوى الذي نحن بصدده الآن، أن نحصر أنفسنا في النحو الخاص بفعل شيء ما إجمالاً. وهذا هو ما يطرح المرحلة التكوينية الثانية. أما العبارة الأساسية التي تمثلها فهي العبارة السردية البسيطة من نوع «شخص ما يفعل شيئاً ما». لكي نقلب هذه العبارة إلى «عبارة برنامجية»، علينا أن نضيف إليها جهات^(*) توفر لها إمكانات مختلفة: الرغبة في فعل شيء ما، الرغبة في امتلاك (شيء ما)، الرغبة في أن يكون المرء (قيمة ما)، الرغبة في أن يعرف المرء (شيئاً ما)، الرغبة في أن يكون قادراً (على فعل شيء ما)⁽³⁹⁾.

نحصل بوساطة طرح لاحق لعلاقة سجالية بين برنامجين، وبالتالي بين ذات وذات - مضادة على المستوى السردي. عندها يكون كافياً تطبيق قواعد التحويل القادمة من النموذج التكويوني على سلسلة من العبارات السردية للحصول على المواجهة (عبر الفصل)، الرغبة في الهيمنة والهيمنة (عبر الإدراك الجهوبي)، وأخيراً نسبة موضوع/ قيمة إلى ذات الهيمنة (عبر الوصل). السلسلة التوزيعية المطروحة على شكل مواجهة، هيمنة، نسبة (والتي تستطيع أن تطبق عليها كل جهات القيام بشيء ما، والرغبة في فعل شيء ما، ومعرفة كيفية فعل شيء ما، والقدرة على فعل شيء ما) تسمى «أداء». ويكتب غريماس في معرض حديثه عن الأداء بوصفه مثل هذه السلسلة التوزيعية الموحدة «إنه ربما كان أكثر الوحدات تميزاً في التركيب السردي». («في المعنى»، ص. 173). من هنا انطباق مبدأ التكافؤ بين النحو العريق والنحو السطحي على هذا التكوين المعقد للأداء وهو تكافؤ يستند كلياً على علاقة التضمين بين المواجهة، والهيمنة، والسبة⁽⁴⁰⁾.

(*) الجهة : modality وهي نسبة الموضع إلى المحمول من حيث الضرورة أو الإمكان أو الامتناع (المعجم الفلسفى)، ومنها سأشتق صفة جهوي modal فيما بلي - المترجم.

ينتهي تكوين النموذج السردي بأن يضاف إلى المقوله السجالية مقوله النقل المستعاره من بنية التبادل. إن العبارة الأخيرة من الثلاث التي تكون الأداء، تدل وقد أعيد تقديمها عبر صيغ التبادل، أي نسبة موضوع / قيمة، إن ذاتنا واحدة تحصل على شيء ما تُحرم منه ذات أخرى. لذلك يمكن أن تتحلل النسبة إلى عمليتين: حرمان، يمثل الفصل، ونسبة بالمعنى الضيق تكافيء الوصل. وهذا يكونان معاً النقل المعتبر عنه بعبارتين «نقليتين».

يقودنا هذا التحويل إلى مفهوم «السلسلة الأدائية». ويفترض أننا سنرى في مثل هذه السلسلة الهيكل الشكلي لكل سرد.

فائدة إعادة الصياغة هذه أنها تسمح لنا بتقديم كل العمليات السابقة على أساس أنها تغيرات في «الأماكن»، الأماكن الابتدائية والنهائية للانتقالات؛ بكلمات أخرى، استكمال الشروط من أجل تركيب موقعي للعبارات النقلية. بهذه الطريقة، تصبح الزوايا الأربع في المربع السيمياني النقاط التي تبدأ منها الانتقالات وتنتهي إليها. كما إن خصوصية التركيب الموقعي هذا يمكن صياغتها بتفصيل أكبر بقدر ما توفر إمكانية نشر التحليل الموقعي ليشمل مستوى «فعل شيء ما» و«الرغبة في فعل شيء ما».

إذا اكتفيينا أولاً بالنظر في القيمة/الموضوعات، المكتسبة أو المنقوله بواسطة فعل شيء ما، فإن بإمكان التركيب الموقعي تمثيل سلسلة العمليات المرتبة على المربع السيمياني على وفق خطوط التناقض والضدية والافتراض المسبق بوصفها بثا دائرياً للقيم. بل نستطيع أن نقول دون تردد إن هذا التركيب الموقعي الخاص بالانتقالات هو المبدأ الفاعل للسرد «بقدر ما هو عملية تخلق فيما». (ص. 178).

إذا نظرنا بعد ذلك ليس في العمليات حسب، ولكن في العاملين⁽⁴¹⁾، وهم ضمن خطة التبادل مصدر الانتقالات ومستلمها، فإن التركيب الموقعي يحكم التحولات المؤثرة في القدرة على فعل شيء ما، ومن هنا إحداث انتقالات القيمة المنظور فيها آنفاً. بكلمات أخرى، هو يحكم تأسيس العاملين

التركيبيين بواسطة خلق ذات تتمتع بالقابلية الافتراضية على فعل شيء ما. لذلك يتحقق هذا الانقسام للتركيب الموقعي مع اقسام الفعل والرغبة (أن يكون المرء قادرًا على، أن يعرف المرء كيف)، أي انقسام العبارات السردية إلى عبارات وصفية وعبارات جهوية، ومن هنا الانقسام أيضاً إلى سلسلتين من الأداءات. على سبيل المثال، الاكتساب هو النقل الذي يؤثر إما على قيمة الأشياء، وإما على القيم الجهوية (اكتساب القابلية، المعرفة، رغبة المرء في فعل شيء ما).

السلسلة الثانية من الأداءات هي الأكثر أهمية من وجهة نظر إطلاق العنان للمسار التركيبي للفعل. إذ يتوجب أن يتأسس الفاعلون بصفتهم قادرین على فعل شيء ما وعارفين كيف يفعلونه، إذا ما أريد لانتقالات الأشياء ذات القيمة أن تربط بعضها بالبعض الآخر هي الأخرى. ولكن إذا سألنا من أين يأتي الفاعل الأول فإن من الضروري الإشارة إلى العقد الذي يمؤسس ذات الرغبة عندما ينسب إليه جهة الرغبة. والوحدة السردية الخاصة التي تقوم فيها ذات «عارفة» أو «قادرة» على طرح هذه الرغبة تكون الأداء الابتدائي للسرد. يقرن «السرد المكتمل» (ص. 180) سلسلة انتقالات القيم الموضوعية مع سلسلة الانتقالات التي توسم ذاتاً عارفة أو قادرة.

لذا تؤكد اهتمامات غريماس الموضوعية أكثر المحاولات تطبيقاً في إدخال التوسيع النموذجي التبادلي إلى أبعد حد ممكن في قلب التوزيعي. لن يشعر في أي مكان آخر أنه أقرب إلى إدراك الحلم القديم في جعل علم اللغة جبراً للغة منه هنا⁽⁴²⁾.

الواقع أن السيميائية، في نهاية عبورها الخاص من مستوى المحاجة إلى المستوى السطحي، تجعل السرد نفسه لا يعدو هذا العبور [parcours]. لكنها تنظر إلى هذا العبور بوصفه التشاكل الصارم للعمليات التي تنطوي عليها البنية الأولية للمعنى مع مستوى النحو الأساسي. إنه «الظهور اللغوي للمعنى المروي» («في المعنى»، ص. 183).

إن العبور خلال المستويات السيميانية لا ينتهي في الواقع بقدر ما يتعرض للمقاطعة. وسيلاحظ القاريء أن لا شيء يقال هنا عن المستوى الثالث، أي مستوى الظهور، حيث الأماكن المعرفة شكلياً على مستوى النحو السطحي تمتليء بطريقة مجازية ما. لقد ظل المستوى المجازي حتى الآن ابن العم الفقير للتحليل السيمياني. ويبدو أن السبب في ذلك عدم النظر إلى المجاز (سواء أكان قيمياً، أم ثيمياً، أم فاعلياً) على أساس أنه نتاج عملية تصورية مستقلة. من هنا إطلاق تسمية «ظهور» على هذا المستوى - كما لو أن شيئاً ذا أهمية لم يحدث هنا عدا عرض البنى الأساسية. بهذا المعنى يقدم لنا النموذج مجازات دون تصور. وتتجدد دينامية الحبكة برمتها أنها تحال على العمليات المنطقية - الدلالية وعلى نشر توزيعي للعبارات السردية في برامج، وأداءات، وسلسلة أداء. ليس من المصادفة أن لا يظهر مصطلح «حبكة» في المعجم التقني للسيميائية السردية. الحقيقة أنها لن تجد لها مكاناً هناك ما دامت تتبع من الفهم السردي الذي تحاول العقلانية السيميانية توفير المكافئ له، أو بالأحرى النموذج المشتبه به. لهذا علينا انتظار أن تطور السيميانية السردية اهتماماً محدداً بالخاصية «المجازية» قبل أن نطلق حكماً على المصير الذي يتظر «تفاعل القيد السيميائية» على المستوى المجازي.

قبل أن أقترح تأملات نقدية بقصد هذا النموذج السيميائي، أود أن أشدد على الزخم الذي يث الحياة في عمل غريماس ومدرسته. لقد لاحظنا للتوكيف أن النموذج السيمياني يتجذر النموذج الفاعلي الابتدائي وينهيه. علينا لذلك أن نعتبر «عن المعنى» خطوة واحدة في بحث ما زال متواصلاً. كتاب «موباسان» يضيف إليه ويجري بعض التحولات في الاتجاه. وأود أن أشير إلى ثلات منها.

على مستوى البنى العميقة، بدأ غريماس يتحول الخاصية اللاقعاقبية للعمليات التحويلية المطبقة على المربع السيمياني عبر إضافة بنى تتعلق بالكيفية إليها: «الاستمرارية» التي تنتج عن ترميم حالة ما وتحسم كل عملية

متصلة، ثم الجانبان النقطيان اللذان يحددان تخوم العملية: صيغتا «الشروع» و«الختام» (كما في كلامتي «يحضر» و«يولد») في قصة موباسان القصيرة «الصديقان»⁽⁴³⁾; وصيغة «النكرار» التي يمكن أن تربطها مع صيغة «الاستمرارية»، وأخيراً صيغة «التوتر»، علاقة التوتر المتأسسة بين وحدة معنى *sème* استمرارية وأخرى نقطية، والتي تعبر عنها عبارات مثل «وشيك الحدوث»، «كثيراً»، و«بعيد جداً».

ليس من السهل تحديد مكان هذه البنى الكيفية مقارنة من جانب بالبني العميق، ومن جانب آخر بالبني الاستدلالية الاستطرادية التي تشغل العجز نفسه الذي يشغل فعل شيء ما. فمن جهة، يُصار إلى مشاكلة هذه البنى الكيفية مع عمليات منطقية في الواقع. على سبيل المثال تحكم العلاقة التقابلية دوام/ حدوث التقابل استمرار/ نقطية. وبالمثل تعتبر المواقع الزمنية قبل/ خلال/ بعد «صياغات مزمنة» («موباسان»، ص. 71) للعلاقات المنطقية قبلي/ ملازم/ بعدي. أما بالنسبة للملفوظ دوام/ حدوث فهو لا يزيد عن كونه «تكييفاً للزمن» بالنسبة للثاني متصل ضد منفصل. لكننا بهذه التعبيرات لا نفعل إلا زيادة العلاقة بالزمن بعدها. من جهة أخرى، لذا أن نسأل إن كان بالإمكان تقديم هذه الاعتبارات الكيفية على أي ترابط توزيعي، أي امتداد استدلالي. هذا هو السبب في أنها تُقدم في التحليلات المفصلة لتتابعات قصة موباسان القصيرة بمناسبة توظيفاتها الاستدلالية. ولا يكاد المرء يرى كيف يمكن تزمين العلاقات المنطقية إذا لم تكن عملية ما قد تكشفت وتتطلب بنية توزيعية للخطاب تستند على خطية زمنية ما. لذلك فإن إدخال البنى الكيفية على النموذج لا يحدث دون صعوبة معينة.

هناك أضافة ثانية مهمة - تحدث أيضاً عند نقطة الانعطاف بين المستوى المنطقي - الدلالي وتوظيفه الاستدلالي - وهي تُسمم في إضفاء المزيد من الحيوية على النموذج دون أن تضعف أساسه التبادلي. إنها تلك المتصلة بالخاصية القيمية العالية للمحتويات التي توضع على قمة المربع

السيمباياني. لذا فإن مجمل القصة في «الصديقان» تكشف بصيغة «نظير متماكن»^(*) مهممن، حيث تؤسس الحياة والموت محور الاصطاد مع ما ينقطع معهما من تناقضات: لا - حياة، ولا - موت. لكن هذه لا تعد فاعلين - ولا لترتب علينا أن نتكلّم عنها مستخدمين المقولات الخاصة بفعل شيء - وإنما هي معانٍ إيحائية «منشطة» أو «محبطة» يمكن أن تشكل الأساس لأي سرد. يتألف معظم ما تبقى من المعالجة السيمبايانية من تنسيب الشخصيات وكذلك الكيانات المؤنسنة بعض الشيء (الشمس، السماء، الماء، جبل فيرلين) إلى هذه المواقع. يشير كل شيء إلى أن هذه الاعتبارات القيمية تمثل أكثر من مجرد صور نمطية ثقافية أو أيديولوجيات. يسلم كل كائن بشري بالقيم الخاصة بكل من الحياة والموت. وما تختص به أية ثقافة، أية مدرسة فكرية، أي راوٍ للقصص هو تجسيد هذه القيم الأساسية عبر مجازات محددة، تماماً كما تُوضع «الصديقان» السماء في جانب اللاحياة، والماء في جانب اللاموت. إن أهمية وضع هذه القيم المنشطة أو المحبطة في أعمق مستوى ممكن ليست فقط لأنها وهي تكشف تضمن استقرار السرد، ولكن لأنها تمحاز بربطها القيمي بالمنطقى إلى سردنة النموذج الأساسي. ألم نتعلم من أرسطو أن التغيرات التي يتناولها المسرح أكثر من غيرها هي تلك التي تقلب الحظ الصالح إلى طالع أو بالعكس؟ ولكن، مرة أخرى، يصعب تأسيس مكان هذه التخصيصات القيمية ضمن الخطة العامة. فأولاً، يصعب الامتناع عن إحالة هذه التأثيرات المتصلة بالمعنى الإيحائي إلى الأدوار الشيمية، أي إلى الذوات الاستدلالية التي يكشف عنها معبر سردي ما. ثم إن الخاصية السجالية يشار إليها بالفعل بوساطة التقابل بين القيم. مع ذلك، يفترض أن هذه التقابلات تسبق الأدوار والذوات في علاقتها السجالية.

(*) نظير متماكن isotopy: عنصر ذي رقم ذري مماثل وزن ذري مختلف في الفيزاء - المترجم.

يبقى تمييز الإضافة الثالثة إلى النموذج الابتدائي عن توظيفاتها الاستدلالية أكثر صعوبة. بالرغم من ذلك، فإن أسبقيتها المنطقية في علاقتها مع فعل شيء ما والفاعلين، وخاصيتها التبادلية الصريرة، تضمن لها مكاناً قريباً ماً يمكن القرب من البنى العميقية. إنها تتعلق بـ«المرسلين»، الذين يمثلهم الفاعلون والأدوار الشيمية، وتتعلق أيضاً بالتتجسيدات والمجازات اعتماداً على المستوى التراتبي المتنوع لهؤلاء المرسلين أو ممثليهم السرديين. لذلك نعتبر، إن شئنا إيراد مثال من قصة «الصديقان»، أن الحياة والموت ونقيضيهما مرسلون، ولكن هذا هو حال باريس وبروسيا أيضاً. يرتبط بمفهوم المرسل هذا مفهوم الرسالة، ومن هنا الإرسال، وإلى جانبه مفهوم إطلاق الحركة، أي التحرير. بل إن غريماس، وهو يذكر هذا المفهوم لأول مرة في نصه، يركز على هذه الوظيفة: «تحويل مجموعة قيم معطاة بوصفها نظام قيم، إلى توزيعية فاعلة» (ص. 62). صحيح أن سيميائية السرد لا تقدم هذا المفهوم إلا في اللحظة التي تستطيع بها أن تجعله يتافق مع توزيع فاعلي، لكن الأهم، بالنسبة للنظرية، أن هذا التوزيع يغطي مجتملاً السرد. هذا هو السبب في أن غريماس يستطيع أن يتكلّم عن «المكانة الأصلية الفاعلية للمرسل» (ص. 63)⁽⁴⁴⁾. بهذه الطريقة، فإن المحمولات القيمية والمرسلين تترکب على مربع المصطلحات المنطقية السيميائي قبل أن ينقش عليه أي «فاعلين مجازيين».

ما هو أهم حتى مما سبق التوسيعات التي يصف فيها كتاب «موباسان» على النحو المتعلق بفعل شيء ما، وبالتالي على المستوى الاستدلالي البين. تستلزم القصة الحديثة النظر في العمليات التي تكتشف على المستوى الإدراكي، سواءً أكان مسألة ملاحظة، أم معلومات، أم إقناع أم تأويل، أم خداع، وهم، أكاذيب، أسرار. يتولى غريماس هذا الاستحقاق (الذي يعود بأصله إلى الوظيفة الدرامية المتعلقة بـ«التعرف» لدى أسطرو، وكذلك إلى التحليلات المعروفة عن شخصية المخادع في الأنثروبولوجيا) عبر سلسلة من

القرارات المنهجية المتهورة. في المقام الأول، هو يشطر على نحو صريح تماماً «فعل شيء ما» إلى «فعل شيء ما ذرائعيًا» و«فعل شيء ما إدراكيًا» حيث يقيم الفرع الأخير الذات الفاعلة بوصفها ذاتاً عارفة noological متميزة عن الذات الجسدية. بعدها يقسم فعل إدراك شيء ما إلى قطبيين: القطب الإنقاعي (وهو ما يمارسه مرسل الفعالية الإدراكيَّة بالنسبة للمسلم) والقطب التأويلي (وهو الاستجابة المقابلة من المسلم). والميزة الجوهرية في التعامل مع البعد الإدراكي بصيغة فعل شيء ما على هذا النحو هو أنه يسمح له بإخضاع عمليات معرفة أي شيء على الإطلاق للقواعد التحويلية نفسها التي تحكم الفعل (تذكَّر أن أُسطِّر ضمن بالفعل «أفكار» شخصياته في تعريفه للحجكة بصيغة مقوله الفكرة *dianoia*). بهذه الطريقة، تكون الاستدلالات من المظهر إلى الواقع، التي يتألف منها التأويل، هي أشكال لفعل شيء ما يمكن أن ت نقش على مسار سردي، كما هو حال الأشكال الأخرى لفعل شيء ما تماماً. وعلى نحو مماثل، ربما يكون لزاماً على العلاقة السجالية التعامل مع شكلين إنقاذهين لفعل شيء ما، فضلاً عن شكلين تداوليين، كما هو الحال مثلاً في مناقشة، أو حتى مع شكلين تأويليين، كما هو الحال في توجيه الاتهام أو إنكار الذنب. يترتب على ذلك، أن علينا بعد الآن، عندما نتكلّم عن علاقة سجالية، أن نبني في أذهاننا كل الأطياف المتصلة بـ«فعل شيء ما»⁽⁴⁵⁾.

مع ذلك، فإن ما حدث من قطبيعة داخل نظرية فعل شيء ما، التي ظلت منسجمة نسبياً حتى هذه النقطة، لا يستهان به. إن علينا لكي نصف الإنقاع والتأويل الاستعانية بمقولات جديدة بالنسبة للسيميائية، قديمة بالنسبة للفلسفة؛ مقولات الكينونة والظهور. أن تقييم هو أن يجعل شخصاً يؤمن أن ما يظهر كما لو كان كذا هو كذا بالفعل، وأن تؤول يعني أن تستدل على الواقع من المظاهر. ولكن غريماً يصر برغم ذلك على أن علينا حصر هذه المصطلحات بـ«معنى الوجود السيميائي» (ص. 107). وهو يسمى العبور من

مستوى آخر علاقة «الثقوبة» تؤسس لقيم مثل اليقين، والإقناع، والشك، والفرضية، ويفعل ذلك برغم أنه يدعى عدم امتلاك التصنيفية التي تجد ضمانتها في مثل هذه القيم الثقوبة (قارن ص.108). كما إنه يعتقد أن بإمكانه بهذه الطريقة الحفاظ على طبيعة منطقية للتحوليات السردية التي تهدف فيها ذات ما، على سبيل المثال، بالتمويه على نفسها، إلى أن يجعل ذاتاً أخرى تقول عدم الظهور هذا على أنه شكل من اللاوجود. وتتوسع هذه العملية تحت فته السر، حيث تصل الذات الأولى الوجود بعدم الظهور. هذه الحالة، إذ توضع ضمن البعد الإدراكي لسرد فعل ما، محافظة بذلك على كلٍ من نقشها السردي وملامحها المنطقية بوساطة تقديم مربع سيميائي جديد هو «مربع التتحقق من الصدق»، أنسنت لبداية هي مقابلة الوجود بالظهور، وأكملتها بالأضداد: لا وجود ولا ظهور على التوالي. وهكذا تشير الحقيقة إلى الوصل بين الوجود والظهور، والزيف إلى الوصل بين اللا ظهور واللاوجود، والكذب إلى الوصل بين الظهور واللاوجود، والسر إلى الوصل بين الوجود واللاظهور. الخداع هو الشكل الإقناعي لفعل شيء ما، وهو يتالف من تحويل الكذبة إلى حقيقة - العث على قبول شيء على أساس أنه شيء آخر؛ أي تقديم ما يظهر على حال لكنه في الواقع ليس حاله، كما لو أنه ما يظهر إنه حال وهو كذلك - والحصول على قبول له بوصفه كذلك. الوهم هو الشكل التأويلي لفعل شيء ما، وهو يتفق مع الكذبة عند قبولها كنوع من العقد مع المرسل المضليل. والمضلل، بوصفه دوراً فاعلياً، هو الشخص الذي يحصل على قبول الآخرين له بأن يتاحل صفة شخص أو شيء آخر، وهو يمكن بهذه الطريقة أن يُعرف بدقة على مستوى التتحقق من الصدق.

يشكل هذا الإدخال لفعل شيء ما إدراكيًا، إلى جانب التمييز بين فعل إدراكي وتأويلي لشيء ما، وإدخال بنية التتحقق من الصحة أهم إضافة من كتاب «موباسان» إلى تصنيفه «فعل شيء ما»، خصوصاً إذا أخذنا بالاعتبار

الأشكال الجهوية المتعلقة بحالة «أن تكون قادرًا على فعل شيء ما» المطعمة فيها. وهي تتضمن أهم ما في قصة «الصديقان»، الرفض، أي امتلاك القدرة على عدم فعل شيء ما. يمكن غريماس بهذه الطريقة من وصف حالة درامية معقدة في قصة موباسان تتعلق بـ «تفصي وهمي» تحول إلى «انتصار سري»⁽⁴⁶⁾.

هذه هي أهم الأغذاء التي يضفيها كتاب «موباسان» على النموذج السيميائي، وأميل إلى القول إنها توسيع النموذج دون أن تفرقه، برغم أن سؤال التتحقق من الصحة ربما كان أكبر مما يهدد بمثل هذه الفرقعة. يتم ذلك، إذن، دون أن يطرح أية إعادة كتابة للنموذج الموصوف قبل عشرة أعوام في «في المعنى»، أو يقطع الطريق على النقد الذي يمكن أن نصوّبه ضد النموذج السيميائي الأساسي بمستوياته الثلاثة: البنى العميق، والسطحية، والمجازية.

ومع ذلك، فإن السؤال الأساسي الذي يثيره نموذج النحو السردي هو: أليس ما يسمى المستوى «السطحجي» أثري في إمكانيته السردية من النحو العميق، وكذلك ألا ينطلق الأغذاء المتزايد للنموذج، بينما هو يتبع المسار السيميائي، من قدرتنا على متابعة قصة، ومن تلك الإلفة المكتسبة بيننا وبين التقليد السردي.

الإجابة عن هذا السؤال مفترضة مسبقاً منذ تعين النحو العميق على أنه مستوى المحايثة، والنحو السطحي على أنه مستوى الظهور.

بكلمات أخرى، يثير هذا السؤال مرة أخرى، برغم أن الأمر هنا يتعلق بنموذج أكثر صقلًا بكثير، المشكلة التي شغلتنا منذ بداية هذا الفصل، مشكلة العلاقة بين عقلانية علم السرد والفهم السردي، التي تبلورها ممارسة الحبكة. لهذا السبب لا مناص من أن نلم أطراف النقاش.

الشك الأول الذي يساورني، والذي سيمثل النقاش اللاحق اختباراً له، أن تحليل غريماس ظل منذ مرحلته الأولى - أي منذ تكوين المربع السيميائي

- يسترشد غائباً بتوقع مسبق للمرحلة الأخيرة، تحديداً المرحلة التي يكون فيها السرد عملية خلق للقيم («في المعنى»، ص. 178). يكافي هذا على مستوى العقلانية السيميائية، كما أرى، ما تدعونا تنشتنا السردية إلى فهمه على أنه حبكة. ولنكن واضحين بصدق ما أقوله. لا يجرد هذا الشك مشروع غيريماش من أهليته. إنه يثير التساؤل حسب بصدق الاستقلال المزعوم لمثل هذه المساعي السيميائية، تماماً كما أثار النقاش حول النماذج المعيارية في التاريخ التساؤل بصدق استقلال العقلانية الخاصة بكتابه التاريخ في علاقتها مع قدرتنا السردية. يجب أن يبقى هذا القسم الأول من محاججتي رهين مستوى النحو العميق.

سأطرح هنا جانباً مسألة الاتساق المنطقي للنموذج الأساسي وأحصر مناقشتي في نقطتين⁽⁴⁷⁾. الأولى تتعلق بالشروط التي يجب أن يستكملاها النموذج إذا ما أريد له الحفاظ على فعاليته على طول المسار السيميائي. فهو يبقى نموذجاً قوياً ما دام يتأسس على مستوى البنية الأولية للدلالة. ولكن، كما يحدث غالباً عند تأويل ميدان معين معطى بوساطة نموذج متكون قبلياً، فإن بعض مستلزماته لا بد وأن تضعف إذا ما ذُفع به لأداء وظيفته في ذلك الميدان، وقد مررنا من قبل بمثال على هذا في ميدان الكتابة التاريخية، حيث كان لزاماً إضعاف نموذج القانون الشامل لكي تؤخذ في الاعتبار المنهجية الفعلية التي تنطوي عليها حرفة المؤرخ. لن يحتفظ النموذج التصنيفي الابتدائي بدلالية منطقية إلا إذا ما بقي نموذجاً قوياً. ومع ذلك فإن قوته الكاملة لا تتبدى إلا على مستوى التحليل «المعنوي» semic، الذي وإن لم يكتمل فإنه على الأقل يصل بنا إلى النقطة التي يسمح بها بتقديم «مسح محدود للمقولات المعنوية» (ص. 161). تحت هذا الشرط، تتحذ الصدبة شكلًا قوياً، أي ثنائية صدية بين وحدات المعنى الخاصة بالمقدولة نفسها، كما في المقدولة السيمية الثانية أبيض مقابل أسود. كما إن التناقض هنا يتخذ شكلًا قوياً أيضاً: أبيض مقابل لا - أبيض، أسود مقابل لا - أسود.

والافتراض المسبق القائل لا - س 1 من س 2 مسبوق حقاً بالعلاقتين الخاصتين بالتناقض والضدية، بالمعنى الصارم الذي تكلمنا عنه. ولكن لنا الحق في أن نشك أن هذه المتطلبات الثلاثة قد استكملت بكل صرامتها في ميدان السرد. إذ لو أن ذلك قد تحقق لكان كل العمليات اللاحقة «قابلة للتبني بها وحسبها» (ص. 166) كما يقول غريماس. ولكن لن يحدث شيء عندها. لن يكون بالإمكان وجود حدث أو مفاجأة. لن يبقى ما يُروى. لنا أن نفترض لذلك أن النحو السطحي يخص في الغالب أشباه - أصداد، وأشباه - تناقضات، وأشباه - افتراضات مسبقة.

النقطة الثانية التي أود أن أتأملها، وهي أيضاً على مستوى النحو العميق، تتعلق بعملية إضفاء السردية على التصنيف التي يضمها العبور من العلاقات غير الموجهة في النموذج التصنيفي إلى العمليات الموجهة التي تعطي النموذج تأويلاً تركيبياً نحوياً.

في الواقع أن العبور من فكرة علاقة سكونية إلى فكرة عملية دينامية ينطوي على إضافة فعلية إلى النموذج التصنيفي، لأنه يضفي عليه التعاقب الزمني بحق، على الأقل بمعنى أن التحول يستغرق وقتاً. يشار إلى هذه الإضافة في نص «عناصر...» بفكرة «إنتاج الذات للمعنى» (ص. 164). من هنا فإن لدينا ما هو أكثر من إعادة الصياغة هنا. لدينا إدخال على قدم المساواة للعامل التوزيعي إلى جانب العامل التبادلي. إذن تفقد فكرة التكافؤ معناها المتمثل في كونها علاقة متبادلة في العبور من المورفولوجيا إلى التركيب نحوبي. إذ كيف يصبح في نهاية المطاف أن تتكافأ علاقة مستقرة وتحوّلها إذا كان التوجيه فيها هو الأكثر توافقاً مع التحول؟ يحق لنا السؤال ألا يسترشد إنشاء النموذج بفكرة التحولات الموجهة التي ظهرت في الأجزاء عديمة الفعالية؟

لا ضير في طرح هذا السؤال على كل مستويات النموذج. تبدو غائية العملية المفردة كامنة في العملية التالية لها، وأخيراً في فكرة السردية

الختامية. الواقع، إن هذا هو ما نلاحظه في العبور من النحو العميق إلى النحو السطحي.

يتحقق أغناه النموذج الابتدائي بفضل الدعم الكبير الذي توفره التحديدات المتنوعة المتعلقة بـ «فعل شيء ما». مع ذلك، ليس بين هذه التحديدات الجديدة ما ينبع مباشرة من النموذج التصنيفي وإنما من علم دلالة الفعل⁽⁴⁸⁾. نحن نعرف، بفضل شكل محاييث لـ «فعل شيء ما» من المعرفة، أن فعل شيء ما هو موضوع عبارات تختلف بنيتها اختلافاً جوهرياً عن بنية عبارات حملية من نوع «ف هو ح»، وكذلك عن بنية عبارات تتعلق بعلاقة من نوع «يوجد س بين ص وي». لقد ظلت بنية الجمل هذه، التي تصف الفعل، حتى الآن موضوعاً لكثير من العمل التفصيلي في الفلسفة التحليلية، وهو ما راجعته في مقالتي «خطاب الفعل» *Le Discourse de l'action*⁽⁴⁹⁾. إحدى خواص هذه الجمل التي تستحق الذكر أنها تتضمن بنية مفتوحة النهايات تمتد من «يقول سقراط...» إلى «قتل بروتوس القيصر في عيدس (الخامس عشر من آذار) في مجلس الشيوخ الروماني بسكن...». إن علم دلالة الفعل لهذا هو في الواقع ما تفترضه مسبقاً نظرية الجمل السردية. «أن تفعل» شيئاً يمكن أن يستبدل به أي من الأفعال النحوية الدالة على الفعل. لا تبدي هذه المساعدة من علم دلالة الفعل بخلافه كما هي في العبور، عبر التحرير، من عبارات حول «فعل شيء ما» إلى عبارات حول «أن تكون قادراً على فعل شيء ما». كيف يتأنى لنا بخلاف ذلك معرفة أن «الرغبة في فعل شيء ما» تجعل «فعل شيء ما متحتملاً»؟ لا يحتوي المربع السيميائي على ما يسمح لنا أن نشك في ذلك. ومع هذا، فإن نمذجة الرغبة في فعل شيء ما، والرغبة في أن يكون المرء شيئاً ما، والرغبة في امتلاك شيء ما، وأن تكون قادراً على الرغبة في شيء ما تبقى جيدة. ولكنها متصلة في وجهة نظر لغوية، في نحو خاص عبرت عنه بأعلى درجات التفصيل الفلسفية التحليلية بصيغ ما تسميه المنطق القصدي. إن صع وجود حاجة إلى هذا النحو الأصلي لكي

تمنح العلاقة بين العبارات الجهوية بصدق «الرغبة في . . .» والعبارات الوصفية بصدق فعل شيء ما شكلاً منطقياً، فإن الظاهراتية الضمنية للفعل المشترك هي التي تمنح المعنى لعبارة غريماس القائلة، «إن العبارات الجهوية التي تتخذ «الرغبة في» وظيفة لها تقيم الذات على أنها افتراضية فعل شيء ما، بينما تقرر عبارتان آخرتان، تتصفان بجهات «المعرفة بـ» وـ«القدرة على»، هذا الفعل المحتمل لشيء ما بطريقتين مختلفتين؛ إما بوصفه عملاً ناتجاً عن المعرفة، وإما بوصفه يستند بفرادة على القوة». («في المعنى»، ص. 175). ويرغم أن الحال هكذا، فإن هذه الظاهراتية الكامنة تخرج إلى النور ما أن نزول العبارة الجهوية على أنها «الرغبة في إدراك» برنامج يكون حاضراً بشكل عبارة وصفية، وفي الوقت نفسه يؤدي مهمته الموضوع لعبارة جهوية. (قارن، ص. 169).

نصل مما سبق إلى أن العلاقة بين المستوى السيميائي ومستوى العمارسة الفعلية علاقة يتمتع فيها كل منها بالأسبية على الثاني. يأتي المربع السيميائي معه بشبكته ذات المصطلحات التي يعرف بعضها البعض الآخر والنظام المتعلق بالتناقض والضدية والافتراض المسبق. ويأتي علم دلالة الفعل بدلالاته الرئيسة المتعلقة بـ«فعل شيء ما» والبنية المحددة لتلك العبارات التي تشير إلى فعل ما. بهذا المعنى يكون النحو السطحي نحو خليطاً، نحو سيمياه - ممارسة⁽⁵⁰⁾. في هذا النحو الخليط، يبدو وكأن من الصعب تماماً الكلام عن تكافؤ بين البنى التي يطرحها علم دلالة الفعل والعمليات التي ينطوي عليها المربع السيميائي.

يمكن أن نمضي بهذا الافتراض خطوة أخرى بملاحظة أن العبارة السردية البسيطة هي تجريد داخل النحو السطحي ما دمنا لم ندخل علاقة سجالية بين برامج وذوات متضادة. وكما رأينا للتو، لا تحتوي جملة مغزولة دالة على فعل على ما هو سردي حصراً. إن تتبعنا من العبارات وحده هو الذي يكون توزيعاً سردياً ويسمح لنا، على نحو ارتادي، بالكلام عن جمل

الفعل التي تؤلف من هذه المتواлиات سرداً. في هذا المجال، تشكل العلاقة السجالية العتبة الأولى الأصيلة التي تقود إلى السردية في النحو السطحي، أما العتبة الثانية من هذا النوع فتشكل من مفهوم الأداء، ويشير إلى الثالثة عبر التتابع التوزيعي للأداءات ونقل القيم الذي يرافقه. لتأمل كل واحدة من هذه العتبات على التوالي، مبتدئين بالأولى؛ التمثيل السجالي للعلاقات المنطقية.

لاحظ أولاً أن التمثيل السجالي يأتي معه بملامح جديدة، وأن له قبل أن يمتلك الدلالة المنطقية المتعلقة بالتناقض والضدية دلالة مستقلة ذات صلة بالممارسة. المواجهة والكافح صورتان لتوجه الفعل نحو الآخرين، كما عولج ذلك في علم اجتماع تأويلي من مثل ذلك الذي وضعه ماكس فيبر. يضع علم اجتماع فيبر الكفاح (Kampf) في مكان معرف جيداً ضمن التكوين التقديمي للمقولات الأساسية في رأيته «الاقتصاد والمجتمع»⁽⁵¹⁾. لذلك فإن إدخال مقوله الكفاح يؤكّد الطبيعة الخلطية لكل نحو سردي، طبيعة نصف - منطقية ونصف - معارضية.

لاحظ أيضاً أن التكافؤ على المستوى المنطقي بين المواجهة والتناقض قابل للطعن إلى حد بعيد. وبينما لم يأت مفهوم التحدى، يُقْعَل نوعاً من السلبية كان كانتن في مؤلفه الشانوي Versuch, den Bergriff der negativen Grossen in die Weltweisheit einzuführen لاتقبل الاختزال إلى تناقض⁽⁵²⁾. إن التضاد بين ذات ما وذات ضد ليس هو التضاد بين شكلين متضادين لفعل شيء ما. ولنا أن نشك في كونها حتى علاقة ضدية.

تطرح إضافة مقولات النقل إلى المقولات السجالية مشكلة مماثلة. هنا لا يكفي هذه المرحلة الجديدة، مرة أخرى، استعانة ضمنية فاضحة بالظاهرانية. إذا كان النقل هو حرمان شخص ما من شيء ما وإعطاؤه إلى شخص آخر، فإن هنا لا يكفي أكثر من الحرمان والإعطاء، من الفصل والوصل. إن الحرمان من قيمة/شيء، الذي تمر به ذات ما، هو تحويل يؤثر

في هذه الذات بوصفها صحبة. لذلك فإن ما تضييفه المرحلة الأخيرة من تكوين النموذج هو ظاهراتية معاناة وقيام بفعل، تحصل فيها مفاهيم مثل حرمان ومنع على معناها. إن مجمل اللغة الطوبولوجية (الموقعة) لهذا الطور الأخبر هي خليط من حالات الفصل والوصل، وكذلك التحوير، وهي لا تأتي من عالم الممارسة فقط، ولكن من عالم المعاناة أيضاً⁽⁵³⁾. ليس ثمة ما يثير الدهشة في هذا الاستنتاج إذا صع أن التركيب النحوى الطوبولوجى للنقلات، الذى يكرر مسار العمليات المنطقية للمرربع السيمبائى، «ينظم السرد بقدر ما هو عملية خالقة للقيم» («في المعنى»، ص. 178). كيف تنتقل هذه المضاعفة من العمليات التركيبية النحوية التى كانت، داخل الإطار التصنيفى، «قابلة للتنبؤ بها وحسابها» (ص. 166)، إلى «عملية خالقة للقيم»؟ إن ثمة مكاناً ما لابد أن المنطق لا يكفى فيه لتحقيق إبداع مناسب للسرد. تفتح هذه الفجوة مستوى النقل، بقدر ما يُستبعد الترابط والافتراض المسبق عن النموذج المنطقي القوى لكي تعبّر عن لا تناظر الحرمان والنسبة، والجدة التي تنتهي إلى النسبة. يزداد جانب الجدة المرتبط بالنسبة جلاء ما أن تكون قوة، معرفة، رغبة في فعل شيء ما - أي افتراضية فعل شيء ما نفسها - مما يصيب الذات.

الفجوة التي نحن بصددها بين التخطيطية الابتدائية، حيث هنالك توازن بين كل العلاقات، والتخطيطية النهائية، حيث تدخل قيم جديدة، تكون خافية في حالة حكايات بروب الخرافية الروسية التي تنتهي فيها دورة القيم مع استعادة الحالة الابتدائية. أبناء الملك، التي سحرها وغد وأخذها بعيداً وخيّلها، يجدوها البطل وتتعاد إلى والديها! غريماً نفسـه في «علم الدلالـة البنـوي» يعـرف بأن الوظـيفة الأعمـ للسرـد ظـلت حتى الآـن استـعادة نظامـ مـهدـدـ منـ الـقيـمـ. لكنـناـ نـعـرـفـ، بـفضلـ تـخطـيطـيـةـ الحـبـكـاتـ الـتـيـ أـنـجـجـتـهاـ الثـقـافـاتـ الـتـيـ نـحـنـ وـارـثـوـهـاـ، أـنـ هـذـهـ اـسـتـعادـةـ لـاـ تـمـيـزـ إـلـاـ فـتـةـ وـاحـدـةـ مـنـ السـرـدـ، بلـ حتـىـ نـوعـاـ وـاحـدـاـ مـنـ الـحـكـاـيـاتـ الشـعـبـيـةـ دـونـ شـكـ. تـلـفـظـ الحـبـكـةـ «ـالـأـزمـاتـ»

و«حلول العقد» بطرق مختلفة كثيرة! والبطل (أو البطل المضاد) يتغير في مسار حبكة ما بطرق مختلفة كثيرة. هل هو أمر مؤكد أن بالإمكان إسقاط كل سرد على قالب غريماس الموقعي المكون من برنامجين، علاقة سجالية ونقل للقيم؟ إن دراستنا لتحولات الحبكة تعيل بي إلى الشك في ذلك.

ختاماً، يبدو لي أن نموذج غريماس ينوه تحت قيد مضاعف؛ منطقي من جهة، وممارسي منفعل *pathetic* (أي يتعلّق بالقيام بفعل والمعاناة) من جهة أخرى. لكنه يستكمل شروط الأول منها فقط، وذلك عبر دعمه المتواصل نقش مكونات السردية الداخلية عند كل مستوى جديد على المربيع السيمباني، بشرط أن يساعد فهمنا للسرد وللحبكة على ظهور إضافات مناسبة من نمط توزيعي بين؛ بدونها يبقى النموذج التصنيفي عقيماً وجامداً⁽⁵⁴⁾.

إن إدراك هذه الطبيعة الخلطية لنموذج غريماس لا يعني دحضه. على العكس، إنه إيصال لشروط معقوليته، وهو عين ما فعلناه في القسم الثاني من الجزء الأول بالنسبة للنماذج المعيارية المستخدمة في التاريخ.

الفصل الثالث

ألعاب مع الزمن

إن غنى مفهوم الحبك، ومعه على نحو متلازم مفهوم الزمن السردي - الذي أكرس له هذا الفصل - هو بالتأكيد امتياز ينتمي إلى السرد القصصي لا إلى السرد التاريخي، وذلك بسبب استئصال قيود معينة يختص بها السرد التاريخي. (هذه القيود ستكون موضوعاً للدراسة مفضلة في القسم الرابع من الجزء القادم). ويرجع هذا الامتياز إلى خاصية السرد اللافتة للنظر في أنه ينشطر إلى تلقيظ [énunciation] وتقرير [énoncé]. ويكتفي للتعرف على هذا التمايز أن نتذكر أن الفعل التصوري الذي يحكم الحبك هو فعل قضائي يتضمن «إدراكا معا». وإن شئنا مزيداً من الدقة، فإنه ينتمي إلى فصيلة الأحكام التأملية^(١). وقد قادنا ذلك إلى القول إنك إذ تسرد قصة فأنت إنما «تأمل» فعلياً الحدث الذي ترويه. لهذا السبب، يحمل «الإدراك معاً» السردي القدرة على النأي بنفسه عن إنتاجه، فيقسم بهذه الطريقة نفسه إلى اثنين.

تعود هذه القدرة التي يتمتع بها الحكم الغائي على تقسيم نفسه إلى اثنين للظهور اليوم في مصطلحات لغوية محض بصيغة «تلقيظ» و«تقرير»، وهو المصطلحان المذان حصلا بفضل تأثير غونتر غونتر وجيرارد جينيت

والسيميانيين من مدرسة جينيت على الحق في أن يستخدما في الشعرية السردية. إن مثل هذه النقلة في الاهتمام من التقرير السردي إلى تلفيظه جعلت الملامح القصصية حصرًا للزمن السردي تتخد خطوطاً عريضة مميزة. إذ يطلقها حرفة بمعنى ما ذلك التفاعل بين المستويات الزمنية المتعددة النابعة من تأملية الفعل التصوري نفسه. وستنظر في صيغ مختلفة من هذا التفاعل، الذي يبدأ فعلاً بين التقرير والأشياء المروية، لكنه يصبح ممكناً بوساطة الانشطار بين التلفيظ والتقرير.

التلفيظ وأزمنة الفعل النحوى

أود من باب التقديم أن أنظر في الامكانيات التي يمنحها نظام أزمنة الفعل النحوى للتلفيظ. وقد بدا لي أن هذا البحث لا بد أن يتتصدر دراساتي المكرسة للألعاب مع الزمن الناجمة عن الانشطار إلى تلفيظ وتقرير، ما دام الكتاب الثلاثة الذين اخترت دراستهم يعمدون إلى ربط نظريتهم في أزمنة الفعل النحوى بشكل مكشوف مع وظيفة التلفيظ في الخطاب، لا مع بنية التقريرات الناجمة، والتي تبقى إما معزولة عن المتكلّم وإما عن الحالة الكلامية. بالإضافة إلى ذلك، فإن الحل الذي يوفره هؤلاء المؤلفون لمشكلة تنظيم أزمنة الفعل النحوى في اللغات الطبيعية يتسبّب في ظهور مفارقة تتعلق مباشرة بمكانة الزمن في القصص الخيالي، وبالتالي بالزمن على مستوى المحاكاة .2

تتمثل المساهمة الرئيسية لهذا البحث، من جهة، في إظهاره أن نظام الأزمنة النحوية الذي يتتنوع من لغة إلى أخرى، لا يمكن اشتغاله من التجربة الظاهرة للزمن ومن تمييزها الحدسي بين الحاضر، والماضي، والمستقبل. ويسهم استقلال أنظمة الأزمنة النحوية هذا في تعزيز استقلال التأليف السردي على مستويين. يوفر نظام الأزمنة النحوية، على مستوى تبادلي حصرًا (النقل على مستوى أزمنة الفعل النحوى في لغة معطاة)، خزيناً من التمييزات،

والعلاقات، والاقترانات التي تستمد منها القصص امكانات استقلالها الذاتي عن التجربة المعيشية. على وفق هذا الاعتبار، تحتوي اللغة، بنظام أزمنتها النحوية، وسيلة جاهزة تعديل بها زمنيا كل الأفعال النحوية الخاصة بالفعل على طول السلسلة السردية. فضلا عن ذلك، نرى على مستوى يمكن أن يسمى توزيعيا، أن هذه الأزمنة النحوية لا تسهم في إضفاء السردية عبر التفاعل بين اختلافاتها داخل النموذج التبادلي النحوي العريض فحسب، ولكن أيضا عبر ترتيبها ترتيبا متاليا على طول سلسلة سرد ما. حقيقة أن النحو الفرنسي يحتوي داخل نظام واحد على زمن غير تمام وزمن مطلق *preterite* تمثل بالفعل موردا عظيما. لكن حقيقة أن التتابع الذي يعقب فيه زمن مطلق زمنا غير تمام يشمر ناتجا من المعنى جديدا، لهي مورد أكثر إثارة للإعجاب. بكلمات أخرى، إن إضفاء الطابع التوزيعي على الأزمنة النحوية أمر جوهري كما هو حال تكوينها التبادلي. ومع ذلك، فإن النقطة الأولى، شأنها شأن النقطة الثانية تماما، تعتبر عن الاستقلال الذاتي لنظام الأزمنة النحوية عما نسميه، في علم دلالة أولي يتناول الحياة اليومية، الزمن.

من جهة أخرى، يبقى السؤال مفتوحا، إلى أي حد يمكن لنظام الأزمنة أن يتحرر من آلية إحالة على التجربة الظاهرانية للزمن؟ في هذا الشأن، يحمل التردد الذي تعاني منه المفاهيم الثلاثة التي سنناقشها دلالة كبيرة. فهو يكشف تعقيد العلاقة الذي أقرّ به أنا نفسي، بين زمن القصص وزمن التجربة الظاهرانية، سواء أخذنا ذلك على مستوى التصور السبقي (المحاكاة) أم على مستوى إعادة التصور (المحاكاة 3). إن ضرورة فصل نظام الأزمنة عن تجربتنا المعيشة للزمن واستحالة عزله تماما عنها تبدو لي وكأنها تبيّن بشكل رائع مكانة التصورات السردية بوصفها في آن واحد مستقلة ذاتياً عن التجربة اليومية وتتوسط بين ما يسبق سرداً وما يعقبه.

هناك سببان يدفعانني إلى الابتداء بالتمييز الذي يطرحه أميل بنفنسن بين التاريخ والخطاب، ثم الانتقال إلى مساهمات كيت هامبرجر، وهارالد

وينترش في إشكالية أزمنة الفعل النحوية⁽²⁾.

من جانب، يمكن لنا متابعة التقدم من دراسة نفع داخل إطار تبادلي بحث إلى مفهوم يضيف إلى دراسة التنظيم السكوني للأزمنة النحوية دراسة توزيعها المترافق داخل وحدات كبيرة. من جانب آخر، نستطيع أن نلاحظ عن الانتقال من مفهوم إلى آخر يأتي بعده تقدماً في فك عرى العلاقة بين هذه الأزمنة النحوية والتجربة المعيشة للزمن؛ وهو ما سيمكّننا من قياس العقبات التي تمنعنا من الاستمرار في هذه المحاولة إلى نهايتها. وهنا تحديداً سأبحث عن الاصفحة الرئيسية لهذه المفاهيم الثلاثة في بحثي الخاص المتعلق بدرجة استقلال التصورات السردية عن التجربة المتتصورة مسبقاً أو المعاوَد تصوّرها للزمن.

لسترجع باختصار أساس التمييز الذي يقدمه بنفسه بين الخطاب والتاريخ. المتكلّم في التلفيظ التاريخي غير موجود ضمناً: «لا أحد يتكلّم هنا؛ تبدو الأحداث وكأنها تسرد نفسها» (ص. 208). لكن الخطاب يعيّن أن كل تلفيظ يفترض متكلّماً وسامعاً، وفي المتكلّم القصد إلى التأثير في الآخر بطريقة ما» (ص. 209) إن لكل نعط من التلفيظات نظام أزمنته النحوية الخاص: أزمنة نحوية مقبولة، وأخرى مستبعدة. وهكذا يحتوي التلفيظ التاريخي على ثلاثة أزمنة نحوية: الماضي المطلق *preterite* أو الماضي المبهم *aorist*، وغير التام، والماضي المركب الثاني الأكمل *plus-que-parfait* (الذى يمكن أن يضاف إليه المستقبل الاحتمالي *prospective* مثل «كان يفترض أن يغادر» أو «كان ينوي المغادرة»). لكن التلفيظ التاريخي، يستبعد على نحو خاص، الحاضر ومعه المستقبل، الذي هو حاضر سيأتي، والماضي المركب الأول *perfect*، الذي هو حاضر في الماضي. وعلى العكس من ذلك، لا يستبعد الخطاب إلا زماناً نحوياً واحداً هو الماضي المطلق، بينما يستبعـي ثلاثة أزمنة نحوية أساسية: هي الحاضر، والمستقبل، والماضي المركب الأول. الحاضر هو زمن الخطاب الأساسي لأنـه يؤشر تعاـصر ما يُقرّر

مع «لحظة الخطاب». وهو لذلك مرتبط بخاصية لحظة الخطاب في الإحالة إلى ذاتها. وهذا هو السبب في تشخيص خواص مستوى التلفيف بوساطة سلسلة معايير ثابتة هي مقولات الأشخاص. لا يستطيع التلفيف التاريخي أن يستبعد الحاضر دون استبعاد العلاقة بين الأشخاص «أنا» و«أنت». والماضي المطلق هو زمن الأحداث التي تتعدي شخص الراوي.

ماذا عن العلاقة بين نظام الأزمنة النحوية والتجربة الزمنية المعيشة؟

لسبب واحد، إن توزيع أشكال ضمائر الأزمنة النحوية الفرنسية في نظامين متباينين لابد وأن يجعله مستقلًا عن فكرة الزمن ومقولاته الثلاث الحاضر، والماضي، والمستقبل. هنالك شيء واحد يدعونا إلى قول هذا هو ازدواجية نظامي الأزمنة النحوية نفسها، فهي تشهد عليه. لا فكرة الزمن ولا مقولات الحاضر، والماضي، والمستقبل يمكن أن توفر «المعيار الذي يقرر موقع شكل ما أو احتماليته داخل نظام الفعل النحوي» (ص. 205). تنسجم هذه العبارة تماماً مع الفكرة التي أحدثتها النظرة الرمزي إجمالاً على مستوى المحاكاة² في علاقتها مع المستوى التجاري والممارسي *paxic* للمحاكاة¹.

من جهة أخرى، لا ينزعز التمييز بين نظامي التلفيفات تماماً عن الزمن. وهو سؤال يثيره أساساًأخذ السرد بنظر الاعتبار. ربما لم يوجه اهتمام كافٍ إلى ملاحظة أن السرد الذي يضعه بنفسه على الضد من الخطاب يُسمى على نحو ثابت «السرد التاريخي» أو «التلفيف التاريخي». التلفيف التاريخي «يميز سرد الأحداث الماضية» (ص. 206). يتمتع مصطلح «ماضية»، في هذا التعريف، بالأهمية ذاتها التي يتمتع بها مصطلح «سرد» وأحداث». تعين هذه المصطلحات «أحداثنا وقعت في لحظة معينة من الزمن...» دون أي تدخل من جانب المتكلم» (المصدر السابق) إذا لم يكن ثمة تناقض شكلي بين هذا التعريف ومحاولة فصل عرى العلاقة بين نظام الأزمنة والتمييز الحدسي بين الماضي، والحاضر، والمستقبل فإنما يكون الحال كذلك ما دامت الإحالة تكون إما إلى الماضي الفعلي، كما في حالة المؤرخ أو إلى الماضي

القصصي، كما في حالة الروائي (و هو ما يسمع لبنتفسن أن يستمد أحد أمثلته من مقطع لبلزالك). ومع ذلك، فإذا تميز السرد عن الخطاب بأنه سلسلة من الأحداث تبدو وكأنها تسرد نفسها دون تدخل متكلم، فإن ذلك يصح بقدر ما تبقى فكرة ماضٍ ما، سواء أكان واقعياً أم قصصياً، حسب بنتفسن، لا تتطوي على إ حاله المتكلم على ذاته في تلقيظه، كما يحدث في الخطاب. ما لا يتم تطويره هنا هو العلاقة بين الماضي القصصي والماضي الواقعي. هل يفترض الماضي القصصي الماضي الواقعي، وبالتالي الذاكرة والتاريخ، أم إن البنية الخاصة بالتعبير الزمني التاريخي نفسها هي ما يتبع تشخيصه على أنه ماض؟ إلا أن القبول بذلك سيجعل من غير المفهوم لماذا يفهم الماضي القصصي على أنه شبه - ماضٌ⁽³⁾.

أما بالنسبة لحاضر لحظة الخطاب، فإن من الصعب القول إنه لا يرتبط بأي علاقة مع الزمن المعيش، إذا ما أضفنا أن الزمن الماضي المركب الأول هو الحاضر في الماضي، والمستقبل هو الحاضر الذي سيأتي. إن المعيار النحوي للحاضر، أي صفة الإحالة الذاتية للحظة الخطاب، شيء، ومعنى هذه الإحالة الذاتية نفسها، أي تعاصر ما يُروى مع لحظة الخطاب، شيء آخر أيضاً. والعلاقة المحاكائية للمقولات التحوية مع التجربة المعيشة مندرجة كلية داخل هذه العلاقة، علاقة كل من الفصل والوصل، بين الحاضر النحوي للحظة الخطاب والحاضر المعيش⁽⁴⁾.

هذه العلاقة المحاكائية بين أزمنة الفعل النحوی والزمن المعیش لا يمكن أن تُحصر بالخطاب إذاً كما هو شأن ورثة بنتنست، أكثر اهتماماً بدور الخطاب في السرد منا بالتضاد بين الخطاب والسرد، هل يمكن للأحداث الماضی، سواءً أكانت واقعیة أم متخیلة، أن تقدّم دون أي تدخل من المتكلّم في السرد؟ هل يمكن للأحداث أن تظہر ببساطة هكذا في أفق القصّة دون أن يوجد أي شخص يتكلّم بأي طریقة؟ لا يتّج غیاب راو عن السرد التاریخي عن استراتیجیة بوساطتها يغیب الراوی نفسه عن السرد؟ لا يستطيع هذا

التمييز الذي ستحتبره في أدناه لذاته إلا أن يكون مؤثراً حتى في هذه المرحلة المبكرة في السؤال الذي أثيره هنا والمتعلق بالعلاقة بين أزمنة الفعل النحوية والزمن المعيش. إذا كان علينا إجراء التمييز بين التلقيظ (الخطاب بمصطلح بفنست) والتقرير (السرد في معجمه) داخل السرد نفسه، فإن ذلك سيضاعف المشكلة. لأنها ستتضمن، أولاً، العلاقة بين زمن التلقيظ وزمن التقرير، وثانياً، العلاقة بين هذين الزمرين وزمن الحياة أو الفعل⁽⁵⁾.

قبل الدخول في هذا الجدل، دعونا نتوسيع أكثر، أولاً مع كيت هامبرجر، الانقسام بين قصص أساسـي - أي الماضي المطلق - وأخر يتعلق بالتقريـرات الجازمة المطروحة حول الواقع، أي زمن الحديث العادي، ثم مع هارالـد وينترـش، عزل مجـمل نظام الأزمنـة في اللغـات الطبيعـية عن مقولـات الزـمن المعـيش: الماضي، والـحاضر، والـمستقبل.

نـحن مدـينـون لـكـيت هـامـبرـجر لـتمـيزـها الواضحـ بين الشـكـلـ النـحوـي لـأـزـمنـةـ الفـعلـ، خـصـوصـاًـ الـأـزـمنـةـ الـماـضـيـ، وـدـلـالـتـهاـ الـزـمـنـيـ فـيـ عـالـمـ القـصـصـ. لمـ يـؤـكـدـ أحدـ كـماـ فـعـلتـ القـطـيعـةـ التـيـ يـحدـثـهـاـ القـصـصـ الـأـدـبـيـ فـيـ أـداءـ الـخـطـابـ لـوـظـيفـتـهـ⁽⁶⁾. هـنـالـكـ حاجـزـ لاـ سـبـيلـ إـلـىـ عـبـورـهـ يـفـصلـ الـخـطـابـ التـقـرـيرـيـ (Aussage)ـ الـذـيـ يـشـيرـ إـلـىـ الـوـاقـعـ عـنـ السـرـدـ القـصـصـيـ. ويـتـجـعـ عـنـ هـذـهـ القـطـيعـةـ منـطـقـ مـخـتـلـفـ، سـوـفـ أـتـاـوـلـ لـاحـقاًـ مـضـامـيـهـ بـالـسـبـبـ لـلـزـمـنـ. لـكـنـ عـلـىـنـاـ قـبـلـ أـنـ تـفـحـصـ ماـ يـتـرـتـبـ عـلـيـهـ فـهـمـ سـبـبـ هـذـاـ الـفـارـقـ. إـنـهـ يـتـجـعـ كـلـيـاًـ مـنـ حـقـيقـةـ أـنـ القـصـصـ تـسـبـيـلـ بـأـنـاـ - الـاـصـلـ I-Origineـ الـخـاصـةـ بـالـخـطـابـ التـقـرـيرـيـ، أـصـلـ هوـ نـفـسـهـ وـاقـعـيـ، أـنـاـ - أـصـولـ I-Origineـ تـخـتـصـ بـشـخـصـيـاتـ القـصـصـ. يـسـتـنـدـ الثـقلـ الـكـاملـ عـلـىـ اـبـتكـارـ الشـخـصـيـاتـ، شـخـصـيـاتـ تـفـكـرـ، وـتـشـعـرـ، وـتـفـعـلـ، وـالـتيـ هـيـ أـنـاـ - الـاـصـولـ الـقـصـصـيـةـ الـتـيـ تـرـتـبـتـ بـهـاـ الـأـفـكـارـ وـالـمـشـاعـرـ وـالـأـفـعـالـ الـتـيـ تـعـودـ لـلـقـصـةـ. هـذـهـ الشـخـصـيـاتـ الـقـصـصـيـةـ Fiktive Ichpersonenـ هـيـ مـحـورـ مـنـطـقـ الـقـصـةـ. لـأـقـرـبـ مـنـ هـذـاـ إـلـىـ أـرـسـطـوـ، الـذـيـ يـرـىـ فـيـ الـقـصـةـ مـحاـكـاةـ لـشـخـصـيـاتـ فـاعـلـةـ. لـذـاـ يـتـأـسـ مـعيـارـ الـقـصـةـ مـنـ اـسـتـخـدـامـ أـفـعـالـ نـحوـيـةـ تـعـينـ

عمليات داخلية، أي عمليات نفسية أو عقلية. وتقرر هامبرجر «إن القصص الملحمي هو اللحظة الاستمولوجية الوحيدة التي يمكن فيها لأنـا - أصل (أو ذاتية) الضمير الغائب بوصفه ضميراً غائباً أن تُتصور [dargestellt]» (ص 83)⁽²⁾.

يفسد نظام الأزمنة النحوية في عالم القصص ظهور أفعال نحوية تعين عمليات داخلية تعود إلى الذات القصصية في الخطاب. يعين الماضي المطلق في «النظام التقريري» للغة، الماضي الواقعي للذات واقعية تقرر نقطة صفر النظام الزمني؛ والأصل هنا يفهم بالمعنى الذي يشير به اختصاصيو علم الهندسة إلى الأصل في نظام إحداثيات ما. لا ماض إلا لأنـا - الأصل الواقعية Reale Ich-Origin؛ إذ تساهم لأنـا Ich في محيط الواقع الخاص بهذه لأنـا - الأصل Origo-I. في عالم القصص، يفقد الماضي المطلق الخاص بالملحمة وظيفته النحوية الخاصة في تعين الماضي. لا يحدث الفعل السردي، إن شئنا الدقة. بهذا المعنى يتحقق لنا الكلام عن غياب الزمنية من القصص (قارن مناقشة «وجهة النظر والصوت السردي» في نهاية هذا الفصل). لن نتمكن حتى من الكلام عن الاستحضار (Vergegenwärtigung) بالمعنى الذي قصده شيلر، لأنـا قد يشير إلى علاقة مع ذات التقرير الواقعية ويحدّف الطبيعة القصصية البحث لأنـا - الأصول الخاصة بالشخصيات. إنه أقرب إلى زمن حاضر، بمعنى زمن يقع في آن واحد مع الفعل المسرود، لكنـه حاضر لا يرتبط هو نفسه مع الحاضر الواقعي للتقرير.

إذا كان إدخال أفعال نحوية تشير إلى حالات عقلية يكون المعيار لإحلال لأنـا - الأصول الخاصة بالشخصيات القصصية محل لأنـا - الأصل Origo الخاصة بذات التقرير الواقعية، فإنـ فقدان معنى «الماضي» في الماضي المطلق الخاص بالملحمة يُعد علامة دالة على ذلك. وهنالك في أعقابها علامات دالة أخرى، مثل افتراقات متنافرة بين الكلمات الدالة على ظرف الزمان تكون مستحيلة في التقريرات عن الواقع. وهكذا نقرأ في أحد الأعمال القصصية «Morgan War Weihnachten» («غداً كان عيد الميلاد»). أو:

«بالطبع، كان قادماً إلى حفلتها الليلة». إن إضافة ظرف يعبر عن المستقبل إلى غير النام يثبت أن غير النام قد فقد وظيفته التحوية.

إن القول إن وضع القصص الملحمي على الضد من تقرير الواقع يشكل تعريفاً جيداً له، وإن ظهور الشخصيات القصصية يمكن اعتباره العلامة الرئيسية الدالة على الدخول في السرد، يُعد هذا القول طريقة قوية لرسم مميزات القصص لا سبيل إلى الطعن فيها. ما يبقى مثار خلاف هو أن فقدان معنى «الماضي» يكفي لتمييز نظام أزمنة الفعل التحوي في القصة. لماذا يُستبقي الشكل التحوي بينما تزال دلالته في الإشارة إلى الماضي؟ أنسنا ملزمين بالبحث عن سبب ايجابي لاستبقاء الشكل التحوي، سبب يساوي في القوة سبب فقدان دلالته المعتادة في الزمن الواقعي؟ يبدو أن لامناص من البحث عن مفتاح الإجابة في التمييز بين المؤلف الواقعي والراوي، الذي هو قصصي⁽⁸⁾. يجتمع في القصص خطابان، خطاب الراوي وخطاب الشخصيات. وكبت هامبرجر، الحرية على قطع كل الصلات مع نظام التقرير، ترغب أن تأخذ بالاعتبار مركزاً واحداً للوعي فقط، هو صيغة الغائب القصصي في مرويات صيغة الغائب⁽⁹⁾.

إن ما سبق يدعونا إلى تفعيل جدلية الشخصية والراوي، حيث يُعد الراوي تكويناً قصصياً شأنه تماماً شأن الشخصيات في السرد⁽¹⁰⁾.

تبدأ محاولة هارالد فاينريش Weinrich لعزل تنظيم الأزمنة التحوية عن الاهتمام بالزمن المعيش وعن المقولات (ماض، وحاضر، ومستقبل) التي يفترض أن التحو قد استعارها من الآخر [أي الزمن المعيش - م] من انشغال مختلف.

يتزامن العزل الأول الذي يجري بين أزمنة الفعل التحوي ومقولات الزمن المعيش مع المحاولة الأولى تماماً الرامية إلى تلخيص التجربة. (بهذا المعنى، يقع التضاد بين فعل السرد وفعل التقرير داخل نحو أكثر شمولاً للأزمنة التحوية).

يحرر هذا الادعاء القوي مشروعه مباشرة من الافتراض القائل بوجود زمن معطى ما في كل لغة، ويدعونا إلى منع كل الأزمنة النحوية المكونة لنظام التسمية في لغة معينة القدر نفسه من الاهتمام. إن إطار بحثه هذا على وجه الخصوص مفید لتأملنا في العلاقة بين تنظيم الأزمنة النحوية ومعنى الزمن في القصص، بقدر ما يكون بعد الذي يُعد الأنسب هو النص، وليس الجملة. بوساطة قطبية كهذه مع الامتياز الحصري الذي تتمتع به الجملة، يبني فايبريش أن يطبق المنظور البنوي على «السانيات النص»⁽¹¹⁾. وهو يمنع نفسه بهذه الطريقة مجالاً كافياً لإنصاف القيمة الموضوعية لزمن نحوی ما في نظام التسمية، وتوزيع الأزمنة على طول النص على حد سواء. إن هذا العبور من وجہ النظر التبادلية إلى التوزيعية هو الأكثر غنى في دروس تهدف إلى دراسة الزمن في القصص، ما دامت القصص أيضاً تتخذ النص، وليس الجملة، وحدة للقياس.

إذا لم يكن مبدأ تنظيم الزمن في لغة معطاة مستندأ على تجربة الزمن المعيش، فلابد من السعي إليه في مكان آخر. على عكس بفنست يستعين فايبريش مبدأه لتصنيف الأزمنة وتوزيعها من نظرية الاتصال. وهذا الخيار ينطوي على أن التركيب النحوی الذي تشير إليه دراسة الأزمنة يتالف من شبكة من الإشارات يوجهها متكلم إلى سامع أو قارئ، وهي تسمع له أن يستلم شفرة الرسالة اللغوية ويحلّها بطريقة معينة. كما أنها تدعونا إلى أداء توزيع ابتدائي للمواضيع الممكنة للاتصال في علاقتها مع محاور معينة للاتصال: «تقديم انعكاس لهذه التجربة التخطيطية للعالم هو تحديدًا دور المقولات التراكيبية النحوية». (ص 27) لندع جانبًا حتى مناقشة لاحقة الملمح المحاکاتي الذي تشير إليه بوضوح تام هذه الإحالات إلى عالم أضفت عليه التركيب النحوی توزيعاً ابتدائياً يقع ما قبل علم الدلالة، أو لنقل ما قبل مفردات اللغة.

يوزع فايبريش أزمنة اللغات الطبيعية التي يختبرها بين ثلاثة محاور، كلها محاور اتصال.

1. الحالة الكلامية (Sprechsituation)، وهي تحكم التمييز الأول بين القيام بالسرد (erzählen) والتعليق أو المناقشة (besprechen)⁽¹²⁾. وهو حتى الآن أهم تمييز بالنسبة لغاياتنا، كما انه يوفر العنوان الفرعي للنص الأصلي : Besprochene und erzählte Welt للكلام، يتتصف التعليق بالشد والمشاركة (gespannte Haltung) بينما يتتصف القيام بالسرد بالاسترخاء وتخفيض الشد، أو التجرد (entspannte Haltung).

ما يمثل عالم التعليق المحوارات الدرامية، والمذكرات السياسية، والافتتاحيات، والشهادات، والتقارير العلمية، والمقالات الأكاديمية، والإطروحات القانونية، وكل أشكال الخطاب الطقسي أو المشفر أو الأدائي. وترتبط هذه المجموعة بموقف توتر ينطلق من كون المتحاورين مهتمون بالخطاب أو مشاركون فيه. وهم منهمكون في التعامل مع المحتوى المسجل : «كل تعليق هو شذرة من الفعل»، (ص 33) بهذا المعنى، الكلام اللاسريدي وحده هو الخطير *tua res agitur*.

ما يمثل العالم المروي هو الحكايات الشعبية، والأساطير، والقصص القصيرة، والروايات، والمرويات التاريخية⁽¹³⁾. لا وجود هنا للمتحاورين ضمناً. الأمر لا يخصهم؛ وهم لا يظهرون على المسرح⁽¹⁴⁾. وهذا هو السبب في أن بالإمكان القول في إشارة إلى «فن الشعر» لأرسسطو انه حتى الأحداث المثيرة للشفقة أو الخوف تنتهي، عندما تستقبل بتجرد، إلى العالم المروي.

يمثل تقسيم الأزمنة إلى مجموعتين تتفقان مع كل موقف العلامة التي توجه الحالة الاتصالية نحو التوتر أو الارتخاء. «إن «عناد» الوحدات الدالة (المورفيمات) الزمنية في تأثير التعليق أو السرد يمكن المتكلم من أن يؤثر في المستمع لتشكيل الاستقبال الذي يريد المتكلم أن يراه مدخراً لنصله» (ص 30). ومع ذلك، فإن من المتاح نمذجة حالات الاتصال الخاصة بالتجربة المشتركة من حيث المبدأ، على أساس التوتر أو الارتخاء، وبوشرها على المستوى اللغوي توزيع العلامات التركيبية التحوية التي هي الأزمنة. هنالك

مجموعتان متميزتان من الأزمة تتفقان مع حالتين كلاميتين. إذ يوجد في اللغة الفرنسية بالنسبة للعالم المُعْلَق عليه الحاضر، والماضي المركب، والمستقبل؛ وهنالك بالنسبة للعالم المروي الماضي المطلق وغير التام، والماضي المركب الثاني والشرطـي. (سنرى كيف أن هذه المجاميع تقسم بدورها فرعياً ضمن علاقتها مع معيارين لاحقين يصفان التميـز الأسـاسـي بين العالم المـعـلـق عليهـ والـعالـمـ المـروـيـ). من هنا فإن ثمة عـلـاقـةـ اـعـتـمـادـ مـتـبـادـلـ بين موقف الكلام وتوزيع الأزمة. من جانب، توفر هذه المواقف حافزاً على توزيع الأزمة إلى مجموعتين، بقدر ما يستخدم المتكلـمـ الأـزمـةـ المـعـلـقـ عـلـيـهـاـ منـ أـجـلـ «ـجـعـلـ المـشـارـكـينـ يـشـعـرـونـ بـالـشـدـ فيـ مـوـقـعـ الـاتـصالـ»ـ (صـ.ـ 32)ـ منـ جـانـبـ آخرـ، تـبـثـ الأـزمـةـ نـفـسـهـاـ عـلـامـةـ منـ المـتـكـلـمـ إـلـىـ المـسـتـمعـ تـشـيرـ إـلـىـ «ـأـنـ هـذـاـ تـعـلـيقـ،ـ هـذـاـ سـرـدـ».ـ وـبـهـذـاـ المعـنـىـ تـأـتـيـ مـعـهـاـ بـتـوزـعـ اـبـتـدـائـيـ بـيـنـ مـوـاضـيـعـ الـاتـصالـ الـمـمـكـنـةـ،ـ تـقـسـيمـ اـبـتـدـائـيـ تـخـطـيـطـيـ لـلـعالـمـ إـلـىـ عـالـمـ مـعـلـقـ عـلـيـهـ وـعـالـمـ مـرـوـيـ.ـ وـلـهـذـاـ تـوـزـعـ مـعـايـرـ الـخـاصـةـ،ـ مـاـ دـامـ يـعـتـمـدـ عـلـىـ جـدـولـةـ نـظـامـيـةـ تـسـتـندـ عـلـىـ عـيـنـاتـ مـنـ عـدـدـ مـنـ النـصـوصـ.ـ إـنـ رـجـحـانـ كـفـةـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـأـزمـةـ فـيـ نـوـعـ مـنـ النـصـوصـ،ـ وـمـجـمـوعـةـ أـخـرـىـ مـنـ الـأـزمـةـ فـيـ نـوـعـ آـخـرـ مـنـ النـصـوصـ يـصـبـعـ بـذـلـكـ قـابـلاـ لـلـقـيـاسـ.

ليس هذا التوزيع الابتدائي للأزمة معزولاً عن التمييز بين الخطاب والسرد لدى بنفسـتـ،ـ عـدـاـ أـنـ لـمـ يـعـدـ يـتـضـمـنـ عـلـاقـةـ المـتـكـلـمـ معـ التـلـفـيـظـ،ـ وـلـكـنـ عـلـاقـةـ حـوـارـ وـمـنـ خـلـالـهـ إـرـشـادـ لـاستـقـبـالـ الرـسـالـةـ مـنـ أـجـلـ إـتـاحـةـ تـوـزـعـ اـبـتـدـائـيـ لـمـوـضـوـعـاتـ الـاتـصالـ الـمـمـكـنـةـ.ـ لـذـلـكـ يـتـأـثـرـ عـالـمـ المـشـرـكـ بـيـنـ الـمـتـحـاوـرـيـنـ أـيـضاـ بـتـميـزـ تـرـكـيـبـيـ مـحـضـ.ـ وـهـذـاـ هـوـ السـبـبـ فـيـ أـنـ الـمـسـأـلةـ بـالـنـسـبـةـ لـفـايـنـرـيـشـ مـسـأـلةـ عـالـمـ مـرـوـيـ وـعـالـمـ مـعـلـقـ عـلـيـهـ.ـ وـكـمـاـ هـوـ الـحـالـ مـعـ بـنـفـسـتـ فـيـإـنـ هـذـاـ تـمـيـزـ يـنـفعـ فـيـ تـحـرـيرـ تـوـزـعـ الـأـزمـةـ مـنـ مـقـولاتـ الزـمـنـ الـعـيـشـ.ـ لـهـذـهـ «ـالـحـيـادـيـةـ»ـ بـخـصـوصـ الزـمـنـ (Zeit)ـ (صـ.ـ 44)ـ أـهـمـيـةـ قـصـوـيـ فـيـ تـعـرـيفـ الـأـزمـةـ الـخـاصـةـ بـالـعالـمـ مـرـوـيـ.ـ مـاـ يـسـقـيـهـ النـحـوـ الـمـاضـيـ وـغـيـرـ التـامـ

(وهما ما سأضعهما على الضد من بعضهما البعض عندما أناقش فكرة «إبراز العالم») مما زمان سرديان، ليس لأن السرد يعبر أساساً عن أحداث الماضي، واقعية أم قصصية، ولكن لأن هذه الأزمنة تتجه نحو موقف ارتخاء وعدم تورط. الجوهرى هو أن العالم المروي غريب على الموجودات المباشرة التي تحيط بالمتكلم والمستمع وتشغلها عن نحو مباشر. والتنموذج المعتمد هنا يبقى الحكاية الخرافية. «إنها تأخذنا أكثر من أي شيء آخر خارج الحياة اليومية وتبعدها عنها». (ص. 45) إن تعبيرات : "once upon a time" و "il etait une fois" ، "vor Zeiten" ، و "Erase que se era" . - وتعني حرفيًا «كانت ما كانت عليه» (ص 47)^(*) . تخدم في تأثير الدخول في السرد. بكلمات أخرى، فإن الزمن الماضي لا يعبر عن الماضي بوصفه كذلك ولكنه يعبر عن موقف الارتخاء وعدم التورط.

تترتب على التفريع الرئيس الابتدائي الذي يستند على درجة يقطة المتحاور نتائج مربكة بالنسبة لمفهوم السردية منذ البداية تماماً: ما أن تقع الدراما الحوارية على جانب التعليق، بينما الملحمية والرواية والتاريخ على جانب العالم المروي حتى ينشطر فعل التصور فعلياً إلى اثنين. وعلى نحو غير متوقع تُعاد إلى التمييز الأرسطي بين نمط المحاكاة *diegesis* والدراما، عدا أن المعيار الذي يستخدمه أرسسطو كان يستند على العلاقة المباشرة أو غير المباشرة بين الشاعر والفعل المسجل. هوميروس نفسه يقرر الحقائق، برغم أنه يبعد نفسه عن الإيضاح الذي يقدمه بقدر ما يسمح له جنس نمط المحاكاة، بينما يعمد سوفوكليس إلى جعل الفعل ناتجاً عن الشخصيات نفسها. والمفارقة الناجمة عن ذلك بالنسبة لنا هي نفسها، على أية حال، ما دامت فكرة العبكرة قد استعيرت من الدراما، والتي سيعدها وينترس أيضاً من العالم المروي. لا اعتقاد أن لهذه الصعوبة أن تعوقنا طويلاً مادام فضاء

(*) يقابل هذه التعبيرات في العربية عبارة «كان يا ما كان». - المترجم.

الخطاب الذي أضعه تحت عنوان «التصور السردي» متصلًا بتأليف التقاريرات تاركًا دون مساس الاختلاف الذي يؤثر في التلفيظات. فضلًاً عن ذلك، فإن التمييز بين التوتر والارتخاء ليس واضح المعالم كما قد يبدو للوهلة الأولى. وينترس نفسه يذكر مثال روایات الإثارة (spanned)، ويلاحظ أن «الراوي إذا ما أعطى شدًّا معيناً لسرده، فإنما يكون ذلك عن طريق التعويض». إنه، بوساطة تقنية مناسبة، «يوازن جزئياً الارتخاء الذي ينتمي إلى الموقف الابتدائي . . . إنه يسرد وكأنما هو يعلق». (ص 35) لا تنفصل «كأنما» هذه في ذهن فاينريش عن الظاهرة الأساسية الخاصة بالانسحاب من عالم الانشغال، بدلاً من ذلك هي تجعله أكثر تعقيداً، تستكمله وتشتبك معه إلى حد إخفائه. وبالمثل، فإن عدم امتناع المجموعتين من الأزمة يؤكّد على استمرار موقف الارتخاء الذي يقف خلف موقف التوتر الذي يعوض عنه. لكن التحجب مشدود عضوياً إلى موقف الانسحاب في كل المرويات، من مثل الرواية، التي ترتبط بمرويات مثيرة، إلى حد يوجب تركيب الارتخاء والشد بعضهما على البعض الآخر بدلاً من عزلهما، ولا بد من فسح مكان للجنس المركب الذي يتولد عن هذا النوع من المشاركة - في - الانسحاب.

بهذه الملاحظات نعاود الالتحاق بالموقع التي اتخذها ورثة بفنست، والذين ظلوا وهم ينطلقون من قسم يختلف عن فاينريش، أكثر اهتماماً بتضمين الخطاب في السرد مما هم بقطع صلة الوارد بالآخر. إحدى طرق حل هذه المشكلة هي إضفاء تراتبية على التقرير والتلفيظ. وكل أطيات مواقف الكلام الممتدة من الانسحاب حتى المشاركة، ستتبع من التلفيظ.

2. مع «المنظور الكلامي» ينشط محور تركيبي ثان، لا يقل ارتباطاً مع عملية الاتصال عن محور الحالة الكلامية. والأمر هنا يتصل بعلاقة التوقع أو التزامن أو الاستذكار التي تربط زمن الفعل مع زمن النص، وإمكانية فترة فاصلة بين زمن الفعل وزمن النص تنتج عن الطبيعة الخطبة للسلسلة

الكلامية، وبالتالي عن تكشف النص نفسه. من جانب، هنالك لكل علامة لغوية ما قبلها وما بعدها في السلسلة الكلامية. ونتيجة لذلك تسهم المعلومات المعطاة فعلاً، وتلك المتوقعة، في تقرير كل علامة في زمن النص *Textzeit*. من جانب آخر، بعد توجيه المتكلم في علاقته بزمن النص *Textzeit* نفسه فعلاً له زمنه الخاص، هو زمن الفعل *Aktzeit*. ويمكن لزمن الفعل هذا أن يتطابق مع زمن النص، أو أن يقع قبله، أو يتوقعه.

لللغة علاماتها التي تنبئنا إلى التزامن بين زمن الفعل *Aktzeit* وزمن النص *Textzeit* أو إلى الفجوة بينهما. ضمن أزمنة التعليق، يشير الماضي المركب إلى الاستذكار، والمستقبل إلى النظر إلى أيام، أما الحاضر نفسه فليس ثمة ما يدل عليه. ضمن أزمنة السرد، يشير الماضي المركب الثاني والماضي السابق *anterior* إلى الاستذكار، والشرططي إلى النظر إلى أيام، والماضي المطلق وغير النام إلى درجة الصفر في العالم المروي. ويكون الراوي مرتبطاً بالأحداث سواء أكان مشاركاً فيها (كما في سرد ضمير المتكلم) أم مجرد شاهد عليها (كما في سرد ضمير الغائب). بهذه الطريقة يُعد الشرططي بالنسبة للسرد بمثابة المستقبل بالنسبة للتعليق؛ كلاماً يؤشر معلومات متوقعة. وبهذا تُقصى فكرة الزمن المستقبل. «لا تعني [المعلومات المتوقعة] أكثر من أن المعلومات معطاة قبل أوانها بالارتباط مع لحظة إدراكها». (ص. 74). كما إن الأزمنة الاستذكارية لا تحكمها فكرة الماضي هي الأخرى. ما يهمني الآن، في معرض التعليق، هو المعلومات الاستذكارية. لذلك فإن الأزمنة الاستذكارية تفتح الماضي أمام فهمنا، بينما يدفعه السرد بعيداً عن متناولنا. إن الجدال بقصد الماضي يمده إلى الحاضر. وحالة التاريخ العلمي جديرة بالذكر في هذا المجال. فالمؤرخون يسردون ويعلقون في آن واحد في واقع الأمر. إنهم يعلقون كلما فسروا. وهذا هو السبب في أن الأزمنة النحوية للتمثيل التاريخي مختلطة. «في التاريخ، تتشكل البنية الأساسية للتمثيل من وضع السرد داخل التعليق» (ص 79) وفن التاريخ

يكمِنُ في التمكِن من مثل هذه الأَزْمَنَة النحوية المتعاقبة. ويُمْكِن ملاحظة طريقة وضع السرد داخل إطار التعليق ذاتها في العملية القضائية، وفي تدخلات معينة للراوي في قصته على شكل تعليق. هذا الفصل لوظيفة التأشير الترکيبية التابعة للأَزْمَنَة النحوية، في علاقتها بالتعبير عن الزمن نفسه، يكون في أَبْرَز درجاته في حالة الزمرين غير التام والماضي المطلق اللذين لا يُؤْشِران إلى مسافة راجعة إلى الخلف في الزمن، ولكن درجة صفر الفجوة بين زمن الفعل وزمن النص. «يشير الماضي المطلق (المجموعة II) إلى السرد. وليس وظيفته تأشير الماضي» (ص 100) بهذه الطريقة يتذرع تركيب الماضي والسرد ببعضهما على البعض الآخر. أحد الأسباب في ذلك أن الماضي يمكن أن يُحِيد بطرق أخرى عدا سرده سرداً بسيطاً؛ مثلاً بوساطة التعليق عليه. عندها سأضعه في الحاضر بدلاً من تحرير نفسي منه أو تجاوزه (*aufheben*) عبر لغة السرد. وهنالك سبب آخر، يمكن لنا أن نسرد أشياء أخرى عدا الماضي: «الفضاء الذي يتمكّن فيه السرد القصصي تدريجياً ليس هو الماضي». (ص 101) لكي نضع سرداً في الماضي يجب أن نضيف إلى الزمن الخاص بالعالم المروي ملامح أخرى يمكن أن تميّز الحقيقة عن الخيال القصصي، مثل إنتاج الوثائق ونقدتها. لم تعد أَزْمَنَة الفعل النحوی تتفع مفتاحاً لهذه العملية⁽¹⁵⁾.

3. «إِبْرَازُ الْمَعَالِم»، ويمثل المحور الثالث لتحليل الأَزْمَنَة النحوية. وهو ما زال يُعد محور اتصال، دون أيّة إحالة على خواص الزمن. وإِبْرَازُ الْمَعَالِم هذا يتَّأْلَفُ من إسقاط خطوط فاصلة معينة إلى الصدارة، ودفع أخرى إلى الخلفية. يحاول وينترش في هذا التحليل أن يبنَى بنفسه عن المقولات النحوية التي تميّز كيفية حدوث الفعل النحوبي أو نمطه، وهي في رأي وثيقة الصلة بأولوية الجملة، وشديدة الاعتماد على الإحالات على الزمن (سواء تكلمنا عن حالة، أم عملية، أم حدث). مرة أخرى نجد أن وظيفة التركيب النحوبي هي توجيه انتباه القارئ وتوقعاته. وهذا هو ما يحدث تحديداً في

اللغة الفرنسية ضمن الزمن الملاائم على نحو خاص لإبراز المعالم في ميدان السرد، أي الماضي المطلق؛ بينما يؤشر غير التام التراجع إلى خلفية المحتويات المروية، كما يلاحظ غالباً في بداية الحكايات الشعبية والأساطير وختامها. لكن بالامكان توسيع هذه الملاحظة نفسها لتشمل الأجزاء السردية في نص ما، كما هو «خطاب في المنهج». يستخدم ديكارت «غير التام» عندما يوقف حركة فكره، والماضي عندما يتقدم على نحو منهجي» (ص. 222). مرة أخرى، لا يقدم وينترش هنا أية تنازلات: «إبراز المعالم هو الوظيفة الوحيدة حصرأً للتضاد بين غير التام والماضي المطلق في العالم المروي». (ص 117، التأكيد منه).

هل يمكن الاعتراض بالقول إن فكرة شدة الإيقاع إسراعاً وبطأناً تعين خاصية للزمن نفسه؟ لا. ما يفسر الانطباع بالسرعة ترتكز القيم في الصدارة، كما في التعبير الشهير "Veni, vidi, vici" «جئت، رأيت، انتصرت»^(*) أو في أسلوب فولتير المتدقق في حكاياته ورواياته "Contes et romans". على العكس، ما يفسر بطء الوصف في الرواية الواقعية، الذي يبرزه الإكثار من غير التام، هو الرضا الذاتي الذي يسم تزيث المؤلف عند الخلفية السوسيولوجية للأحداث التي يسجلها⁽¹⁶⁾.

بدأتنا نتبين الآن معمار الكل الذي يحكم كما يرى فاينريش النطق التركيبى للأزمة النحوية. إن العناصر الثلاثة المناسبة التي يسترشد بها التحليل لا تُعطى على بعضها البعض، وإنما توضع في علاقة حملية أحدها للآخر لتكون شبكة من تعشيق يزداد دقة وتفصيلاً. لدينا أولاً التقسيم العريض إلى سرد وتعليق، مع ما يناسبه من مجموعتين من الأزمة النحوية. ثم هنالك داخل كل مجموعة، التقسيم الثاني للمنتظر: الاستذكار ودرجة الصفر والتوقع. وأخيراً، هنالك داخل كل منظور، هذا التفريع بين المستوى الأول

(*) هي البرفة المقتضبة التي زف بها يوليوس قيصر خبر انتصاره على الفرنسيين إلى مجلس الشيوخ - المترجم.

والثاني. إذا صع أن المنطوقات التركيبية تكون في علاقتها مع الوحدات المتمكنة (اللوكسيمات lexemes) التصنيف الأول لموضوعات الاتصال الممكنة (إن دور المقولات التركيبية تحديداً هو عكس هذا التقسيم التخطيطي للعالم». [ص. 27])، عندها لا يوجد بين مستوى التراكيب ومستوى الدلالة، من منظور تصنيف موضوعات الاتصال، أكثر من اختلاف في الدرجة في دقة التقسيم التخطيطي⁽¹⁾.

لا يتحدد كتاب هارالد فايبريش، مع ذلك، بهذه الدراسة التي تزداد تفصيلاً للتقسيم التبادلي للأزمنة النحوية. يلقى هذا النمط من التقسيم تكملة لا غنى عنها في توزيع الأزمنة النحوية نفسها على امتداد نص ما، سواء في التعليق أم في السرد. في هذا المجال، تشكل التحليلات المكرسة للانتقالات الزمنية، أي لـ«العبور من علامة إلى أخرى في مسار التكشف الخطى للنص» (ص 199)، توسيطاً أساسياً بين الامكانات التي يوفرها مستوى التركيب، والتلفظ الخاص بتصور سردي ما. يجب أن لا تُهمل هذه التكملة التوزيعية للتقسيم التبادلي للأزمنة النحوية في لغة طبيعية إذا ما تذكّرنا أن النص يتألف من علامات مرتبة في سلسلة خطية، تُرسّل من متكلم إلى مستمع في تتابع زمني تعاقبي» (ص 198).

قد تكون هذه الانتقالات منسجمة فيما بينها، إذا ما حدثت داخل المجموعة ذاتها، أو قد تكون متنوعة إذا ما وقعت بين مجموعة وأخرى. وقد تبين أن الأولى هي الأكثر تواتراً. إنها تضمن، فعلياً، اتساق النص، نصيته. لكن الأخيرة مسؤولة عن غنى المعلومات. من هنا نجد أن السرد يقطع خطاب مباشر (حوار)، ويستعان بخطاب غير مباشر بأشكال شديدة التنوع والدقة، كما هو الحال مثلاً مع الخطاب الحر غير المباشر، (والذي سأعود إليه لاحقاً بصيغة الصوت السردي).

تقدم الانتقالات الزمنية الأخرى، التي تخفي تحت التسمية القديمة الخاصة بالتوافق بين الأزمنة، الكثير من الإشارات تستهدى بها قراءة النصوص⁽¹⁸⁾.

من بين كل الأسئلة التي يشيرها عمل فاينريش المتشعب سأستبقي سؤالاً واحداً: ما علاقة العودة إلى تركيب الأزمة النحوية ببحث يتناول الزمن في عالم القصص؟

لستانف النقاش من حيث تركه بنفسه. سيساعدنا عمل فاينريش على إضفاء مزيد من الدقة على الأطروحتين اللتين توصلت إليهما هناك. كنت قد أكدت، من جهة، أن استقلالية أنظمة الزمن النحوية في اللغات الطبيعية تبدو وكأنها تنسجم تماماً مع القطعية التي يقوم بها القصص الخيالي على مستوى المحاكاة². كما أكدت، من جهة أخرى، أن هذه الاستقلالية لنظام الزمن النحوية لا تصل حد الاستقلال التام عن الزمن المعيش، ما دام ذلك النظام ينطق زمن القصص، الذي يحافظ على آصرة مع الزمن المعيش، على جانبي القصص. هل تناقض تحليلات فاينريش هذه الأطروحة؟

لا يشير الجزء الأول من الأطروحة أية مشكلة. الترتيب الذي يتبعه وينترش على وجه الخصوص، مفيد تماماً في إظهار كيف يرتبط ابتكار الحجات بتركيب الأزمة النحوية.

أولاً، يشغل فاينريش، باتخاذه النص لا الجملة حقداً لنشاطه، على وحدات تساوي في حجمها الوحدات الخاصة بالشعرية السردية. ثم إن علم اللغة النصي بفرضه تميزات تزداد دقة باستمرار على نظام تسمية الأزمة النحوية، ويربطه نظام التسمية هذا مع النظام الخاص بعلامات زمنية أخرى، مثل الظروف والعبارات الظرفية، من دون نسيان ضمير الفعل، يُظهر ثراء طيف الاختلافات المتاحة أمام فن التأليف. العامل التميزي الأخير، ذلك المتعلق بـ «إبراز المعالم»، يمتلك على وفق هذا الاعتبار أوّلئن الصلات مع الحبكة. تقودنا فكرة إبراز المعالم دون جهد نحو تمييز ما يكون الحدث حسراً في قصة مروية. لا يقتبس فاينريش بحماس عبارة غوته التي يعيّن بها، تحديداً، «الحدث الخارق للعادة»، الذي يعادله انقلاب الحظ لدى ارسسطو⁽¹⁹⁾ بل يزداد وضوحاً أن الدلائل على شدة الإيقاع في سرد ما

الناتجة عن تركيب الأزمنة النحوية والظروف، والتي لمحنا نسيجها الغني آنفاً، تكتسب تفاصيلها البارزة تحديداً بينما هي تساهم في تقدم الحبكة. لا يكاد يمكن تعريف التغيرات في شدة الإيقاع خارج استخدامها في التأليف السردي. أخيراً، فإن علم اللغة النصي، إذ يضيف جدولأً للانتقالات الزمنية إلى مجموعات الأزمنة النحوية على وفق نماذجها التبادلية، يُظهر التتابعات المحملة بالمعنى للأزمنة النحوية المتاحة للتأليف السردي لتمكنه من إنتاج تأثيرات المعنى الخاصة به. تشكل هذه التكلمة التوزيعية أنساب انتقالة بين علم اللغة النصي والشعرية السردية. إن الانتقال من زمن نحوى إلى آخر تفعل فعلها بوصفها دليلاً يشير إلى التحولات من حالة ابتدائية إلى حالة ختامية، وهذا هو ما يكون كل حبكة. فكرة أن الانتقالات المنسجمة فيما بينها تضمن اتساق النص، بينما الانتقالات المتغيرة تضمن ثراء محتواه المعلوماتي، تجد ما يوازيها مباشرة في نظرية الحبكة. الحبكة أيضاً تقدم ملامع منسجمة فيما بينها وملامع متغيرة، استقراراً وتقدماً؛ تكرارات واختلافات. نستطيع بهذا المعنى القول أن التركيب النحوي إذا ما كان يمنع الرواوى ما لديه من نماذج تبادلية وانتقالات، فإن امكاناته هذه لا تدرك فعلياً إلا في فعل التأليف.

هذه هي الأصرة العميقة التي يمكن تبيينها بين نظرية الأزمنة النحوية ونظرية التأليف السردي.

من جهة أخرى، لست مستعداً لإتباع فايبريش في محاولته عزل أزمنة الفعل النحوي (*Tempus*) عن الزمن (*Zeit*) في كل المستويات. بقدر ما يمكن اعتبار نظام الأزمنة النحوية جهازاً لغرياً يسمح بهيكلاة الزمن المناسب لفعالية التصور السردي، فإننا نستطيع في آن واحد أن ننصف تحليلات الزمن النحوي (*Tempus*) ونطعن في التأكيد القائل إن الأزمنة النحوية ليس لها ما يربطها مع الزمن (*Zeit*). لقد قلت من قبل إن القصص تنجز على نحو مستمر تلك الانتقالات بين التجربة التي تسبق النص والتجربة التي تعقبه. وأرى

أن نظام الأزمنة النحوية بصرف النظر عن استقلاله عن الزمن وتعييناته الراهنة، لا يقوم أبداً بقطيعة واضحة على كافة المستويات مع تجربة الزمن. يخرج نظام الأزمنة النحوية من الزمن ويعود إليه، ويتعذر محو علامات هذا الأصل وهذا المصير من توزيع الأزمنة النحوية، سواء على المستوى الخطبي أم البادلي.

بادئ ذي بدء، ليس اعتباطاً أن نلاحظ في الكثير من اللغات الحديثة أن الكلمة نفسها تعين الزمن [le temps] وتعين أزمنة الفعل النحوي [les temps verbaux]، أو أن التعيينات التي تُنسب إلى الصنفين تحافظ على قرابة دلالية يسهل على المتكلمين إدراكها. (هذه هي الحال في الإنجليزية بين tense و time، وفي الألمانية يسهل التناوب بين الجذرين الألماني واللاتيني Zeit و Tempus إعادة تأسيس هذه القرابة) (*) .

بعدها، فإن فاينريش نفسه قد احتفظ بملمح محاكائي في تصنيفه للأزمنة النحوية، لأن وظيفة التأشير والإرشاد التي تعزى للتمييزات التركيبية النحوية تؤدي إلى «تجزئة تخطيطية ابتدائية للعالم». وذلك هو مدار الاهتمام في التمييز الذي يقيمه بين الأزمنة النحوية بصيغة حالة الكلام في عالم مروي وعالم مُعلق عليه. أدرك تماماً أن كلمة «عالم» ستُعَين هنا مجموعة موضوعات الاتصال الممكنة دون أي مضمون انطولوجي ظاهر، إذا لم نمح التمييز الابتدائي بين الزمن النحوي والزمن. ولكن يبقى العالم المروي والعالم المُعلق عليه عالمين برغم ذلك، وما علاقتهما بعالم الممارسة إلا معلقة فقط على وفق قانون المحاكاة.2.

تعود الصعوبة مع كل واحد من محاور الاتصال الثلاثة التي تحكم توزيع الأزمنة النحوية. يؤكد فاينريش محققاً أن الماضي المطلق الخاص

(*) وكذلك في العربية حيث تستخدم كلمة زمن للإشارة إلى الزمن عموماً والزمن النحوي تحديداً، وهو ما يضطربني إلى إضافة صفة نحوية إلى كلعني زمن وفعل لتمييزهما عن المعنى العام - المترجم.

بالحكايات الشعبية والأساطير والرواية والقصة القصيرة، لا يؤشر إلا الدخول في السرد. وهو يجد ما يؤكد هذه القطعية في التعبير عن الزمن الماضي في استخدام الماضي المطلق في السرد اليوتوبى، وقصص الخيال العلمي، وفي الروايات التي تعامل مع المستقبل. ولكن هل نستنتج من هذا أن ليس ثمة ما يربط إشارة الدخول في السرد بتة مع التعبير عن الماضي بوصفه كذلك؟ لا ينكر ويترش في الواقع أن هذه الأزمنة النحوية تعبّر عن الماضي في حالة اتصال مختلفة. هل هاتان الحقيقةتان اللغويتان معزولتان عن بعضهما البعض تماماً؟ لا نستطيع بالرغم من الانقطاع هذا إدراك قرابة معينة يمكن أن تكون تلك المتعلقة بـ «كأنما»؟ لا تقوم العلاقة التي تؤشر الدخول في القصص بإحالة جانبية على الماضي عبر عملية التحديد، أو التعليق؟ يناقش هوسرل بتوسيع علاقة القرابة هذه التي يتحققها التحديد⁽²⁰⁾. ويعرف يوجين فنك التكوين Bild مترسما خطاء، على أنه تحديد الإحضار مجردا (Vergegenwartigen)⁽²¹⁾. بوساطة هذا التحديد لقصد الذاكرة «الواقعي» يصبح كل غياب شبه - ماضٍ بالمعاشرة، يتكلم كل سرد - حتى ذلك المتعلق بالمستقبل - عن اللاواقعي كأنما هو ماضٍ. كيف يتمنى لنا تفسير أن الأزمنة النحوية السردية هي أيضاً أزمنة للذاكرة إن لم يكن يوجد بين السرد والذاكرة علاقة استعارية ما يتوجهها التحديد؟⁽²²⁾.

أعتمد إعادة تأويل معيار الارتخاء الذي يقترحه فايبريش بصيغة تحديد استحضار الماضي لكي أميز العالم المروي عن العالم المتعلق عليه. إن موقف الارتخاء الذي تؤشره الأزمنة السردية لا ينحصر، كما أرى، بتعليق مشاركة القاريء في محیطه الواقعي. الأهم أنه يتعلّق الاعتقاد بـان الماضي يتصل باللحظة الراهنة من أجل نقله إلى مستوى القصص الخيالي، كما تدعونا العبارات الافتتاحية للقصص الخرافية المشار إليها آنفاً أن فعل. لذلك تُستبقي علاقة غير مباشرة مع الزمن المعيش من خلال توسط التحديد⁽²³⁾.

إن الحفاظ على القصد الزمني للأزمنة النحوية، برغم القطعية التي

تتأسس عندما ندخل عالم القصص، يمكن أن يلاحظ أيضاً على امتداد المحورين الآخرين اللذين يكفلان الانقسام بين السرد والتعليق. كما رأينا، وجد فاينريل نفسه ملزماً، لكي يقدم المنظورات الثلاثة - الاستذكار، والتوقع، ودرجة الصفر - إلى التمييز بين زمن الفعل *Aktzeit* وزمن النص *Textzeit*. وعودة مصطلح *Zeit* (زمن) ليس مصادفة. يوصف التكشّف التدريجي النصي، سواءً أكان شفاهياً أم مكتوباً، بأنه «*انكشف تدريجياً للزمن دون شك*». (ص. 67، "Le Temps"). وهذا القيد ينجم عن الطبيعة الخطية لسلسلة الكلام. يترتب على ذلك خضوع الاستذكار والتوقع لشروط الخطية الزمنية ذاتها. وحتى لو حاول المرء أن يضع بدل هذين المصطلحين آخرين سواهما يتعلقان بالمعلومات غير المحكمة أو المتوقعة، فإننا لا أرى كيف يمكن إزالة فكري المستقبل والماضي إزالة تامة من تعريفيهما. إن الاستذكار والتطلع إلى أمام يعبران عن تلك البنى الأكثر بدائية المتعلقة باستبقاء الحاضر الحي ومذهله. لن نتمكن دون هذه الإحالات الجانبيّة على بنية الزمن من فهم ما يعنيه الاستذكار والتوقع.

يمكن طرح الملاحظات نفسها بقصد محور الاتصال الثالث، ذلك المتعلق بإبراز المعالم. إذا صعَّب حقاً أن التمييز بين الزمن غير النام والماضي على مستوى القصص لم يعد يدين بأي شيء لتعبيبات الزمن النحوية المعتادة، فإن المعنى الأولي للتمييز يبدو وثيق الصلة فعلاً بالقابلية على تبيان جانب ديمومة، وجانب حدوث عرضي في الزمن النحووي نفسه⁽²⁴⁾. ويبدو من غير المحتمل أن لا يغدر جانب من هذا التشخيص للزمن نفسه إلى الأذمة النحوية التي تشارك في إبراز المعالم. لو لم تكن هذه هي الحالة، لما ثأر لفاينريل أن يكتب: «في صدارة السرد، كل ذلك يحدث، يتحرك، يتغير». (ص 176) لا يمكن للزمن السردي أن يفصل عراه تماماً مع الزمن العيش، زمن الذاكرة والفعل⁽²⁵⁾.

أنا نفسي أجده في هذه العلاقة الثنائية من التقارب والانفصال الناشطة

بين الأزمنة النحوية للماضي المعيش والأزمنة النحوية للسرد إيفاصاً نموذجياً للعلاقات بين المحاكاة¹ والمحاكاة². تعتبر الأزمنة النحوية الماضية أولاً عن الماضي؛ بعدها، ومن خلال انتقالة استعارية تحافظ على ما تستبدلها، فإنها تعلن عن الدخول في القصص دون إحالة مباشرة على الماضي بوصفه كذلك، لكنها قد تكون إحالة جانبية.

هناك سبب إضافي، هو كما اعتقاد السبب الحاسم، يدعو إلى عدم إحراق كل الجسور بين أزمنة الفعل النحوي والزمن. وهو يتصل بالعلاقة مع ما وصفته بالجانب الثاني للنص، أي العلاقة التي تعرف مرحلة المحاكاة³. لا تستبقي القصص اثر عالم الممارسة الذي ثيرز معالمها على خلفيته فقط، لكنها تعيد توجيهه تحديقنا في ملامع التجربة «تبتكرها» هي أيضاً؛ وهو ما يعني القول إنها تكتشف وتخلق في آن واحد⁽²⁶⁾. في هذا المجال تقطع الأزمنة النحوية صلتها مع تعبيبات الزمن المعيش، الزمن الذي يحذفه علم اللغة النصي، وذلك لكي يتسنى لها إعادة اكتشاف هذا الزمن بامكانات نحوية لا حد لتنوعها.

إن هذه العلاقة المتصلة بالمستقبل التجربة الزمن، كما هي مرسومة في الأدب، هي التي تفسر حرص السابقين الكبار، الذين يستدعي فايبريش رعايتهم، على شد أو اصر أزمنة الفعل النحوي مع الزمن باستمرار. عندما يشير غوته وشيلر في مراسلتهما إلى حرية الراوي كلي الحضور وحركته، وهو الذي يقدم مسحاً لفعل ملحمي جامد من الناحية العملية، عندما يعثفي أوغست ولهم شليغل بـ «ما يتصف به الراوي من صفاء تأملي»، فإنهم يتوقعون ظهور خاصية جديدة للزمن نفسه من التجربة الجمالية. وعلى الأخص، عندما يسمى توماس مان «الجبل السحري» Der Zauberberg رواية زمنية Zeitroman فإنه لا يشك أبداً بأن «موضوعها نفسه هو الزمن في حالته الصافية». (ص. 55)⁽²⁷⁾. إن الاختلاف النوعي بين زمن «الأراضي المنبسطة» والزمن الرغيد، الحالي من المشاغل لأولئك المكرسين في الأعلى

للثلوغ الأزلية (ص. 56) هو بالتأكيد من آثار المعنى التي ينتجهها العالم المروي. بهذا المعنى فإنها قصصية بقدر ما هو حال بقية فضاء الرواية. لكنها بالرغم من ذلك تتألف فعلياً من وعي جديد بالزمن، ضمن نمط الـ «كانما». وأذمة الفعل التحوي تخدم في إنتاج هذا المعنى.

سأتوقف عن متابعة هذا البحث هنا، فهو سيكون موضوع الفصل القادم. إن هذا البحث يتضمن في الواقع فكرة جديدة تتصل بالتجربة القصصية للزمن كما تعيشها الشخصيات، والتي هي نفسها قصصية، في السرد. وتتصل هذه التجربة القصصية ببعد آخر من العمل الأدبي عدا هذا الذي ننظر فيه هنا، هو تحديداً قدرته على إسقاط عالم ما. وفي هذا العالم المُسقط تعيش الشخصيات التي لها تجربة زمن، هي تجربة قصصية بقدر ما هي هذه الشخصيات، لكنها تجربة تمتلك برغم ذلك عالماً هو بمثابة الأفق لها. ألا يصادق وينترن على هذا الاستبصار المختلس إلى فكرة عالم معين للعمل عندما يتكلم هو نفسه عن عالم مرؤي وعالم مُعلق عليه؟ ألا يمنع هو هذا الاستبصار شرعية أكثر تحديداً من خلال اعتباره التركيب التحوي تجربة ابتدائية لعالم موضوعات الاتصال الممكنة؟ ما هي هذه الموضوعات الممكنة إن لم تكن قصصاً قادراً على أن يوجهنا فيما بعد إلى حل شفرة وضعنا وزمنيه؟

تسمح لنا هذه الاقتراحات، التي لا تعدو هنا كونها أسئلة، أن نلمح على الأقل بعض الأسباب التي تجعل دراسة الأذمة التحوية عاجزة عن أن تقطع شانجها مع تجربة الزمن وتعيناتها المعتادة ولا ترك أمام الفحص من خيار إلا أن تلقي مراسيها في عالم الممارسة، الذي منه تنطلق واليه تعود.

زمن فعل السرد وزمن مادة السرد

مع التمييز الذي طرحة غونتر مولر، واعتمده جيرار جينيت مرة أخرى، ندخل إشكالية لا تسعى، مقابل الإشكالية السابقة، إلى أن تجد في التلفيف

نفسه مبدأ تغاير داخلي يتجلّى في توزيع الأزمنة التحويّة، بل هي تبحث بدلًا عن ذلك عن مفتاح جديد لتأويل الزمن في الفصص في التمييز بين التلفيظ والتقرير.

إن لمن الهم جدًا أن نقرر، دون مزيد من الإبطاء، أن مولر بخلاف المؤلفين الثلاثة الذين نقشوا أنفًا، يُدخل تمييزًا لا يتحدد بما هو داخل الخطاب. إنه ينفتح على زمن الحياة، وهو ما لا يختلف عن الإحالّة على العالم المروي لدى فاينريلش. هذا الملمح لا يتواصل في علم السرد البنّيوي لجينيت، ولا يمكن متابعته إلا في توسيط ينتهي إلى هرمنطيقا (تأويلية) تخصّ عالم النص، كتلك التي سأرسم خطوطها في الفصل الأخير من هذا الجزء. بالنسبة لجينيت، يُستبق التمييز بين زمن التلفيظ وزمن التقرير داخل حدود النص، دون أي نوع من المضمون المحاكياتي.

ما أهدف إليه هو إظهار أن جينيت أكثر صراحة من مولر في تمييزه بين زمنين سرديين، لكن مولر يحتفظ، ربما على حساب الانساق الشكلي، بفتحة يبقى متربوّكاً لنا أمر الاستفادة منها. ما نحتاج إليه خطة ثلاثة المستويات: تلفيظ - تقرير - عالم النص، ومعها يتفق زمن فعل السرد، وزمن مادة السرد، وتجربة قصصية للزمن يُسقطها الوصل / الفصل بين الزمن الذي يستغرقه فعل السرد والزمن المروي. لا أحد من هذين المؤلفين يستجيب بدقة لهذه الحاجة. لا يميز مولر تمييزًا واضحًا المستوى الثاني عن الثالث، ويستأنصل جينيت المستوى الثالث باسم الثاني.

سأحاول إعادة ترتيب هذه المستويات الثلاثة عبر اختبار تقدي لهذين التحليليين، وإليهما أنا مدین لأسباب متناقضة أحياناً.

يختلف السياق الفلسفـي الذي يطرح ضـمنه مولـر التـميـز بين زـمن فعل السـرد *Erzähle Zeit* وزـمن مـادة السـرد *erzählte Zeit* اختـلافـاً كـبـيراً عن سـياـق البنـيـوـيـة الفـرنـسيـة. إن إطارـه هـو «ـالـشـعـرـيـةـ المـورـفـولـوجـيـةـ»⁽²⁸⁾، التي استلهـمـت تـأمـلـاتـ غـوـتهـ حولـ مـورـفـولـوجـيـاـ الـنبـاتـاتـ وـالـحـيـوانـاتـ عـلـىـ نـحـوـ مـباـشـرـ»⁽²⁹⁾. إن

إحالة الفن على الحياة التي تعتمد عليها هذه الشعرية المورفولوجية لا يمكن فهمها إلا ضمن هذا السياق⁽³⁰⁾. نتيجة لذلك فإن التمييز الذي يقدمه مولر محكوم عليه أن يتذبذب بين تضاد إجمالي للسرد مع الحياة وتعين يقع داخل السرد ذاته. وتعريفه للفن يسمح بكلتا التأويلين: «السرد هو استحضار [Vergegenwartigen] أحداث لا تدركها حواس السامع». (ص 247). وفي فعل الاستحضار هذا تحديدًا يقع التمييز بين حقيقة «فعل السرد» والمادة «التي تُسرد». وهو يُعد بذلك تمييزاً ظاهرياتياً يكون على وفقه كل سرد هو سرد لشيء ما (erzählen von)، ومع ذلك فإنه شيء ليس هو نفسه بسرد. في أعقاب هذا التمييز الأساسي تأتي إمكانية التمييز بين زمنين: الزمن الذي يستغرقه فعل السرد وزمن مادة السرد. ولكن ما هو متلازم الاستحضار الذي يتواافق معه زمن فعل السرد؟ هنا نجد إجابتين. من جانب، لا تُقدم مادة السرد التي هي ليست سرداً بدمها ولحمها في السرد، بل ببساطة «يُعتبر عنها أو تُستعاد» (wiedergabe). من جانب آخر، فإن مادة السرد هي من حيث الجوهر «زمنية الحياة» (ص. 251). ومع ذلك «فإن الحياة لا تُسرد نفسها، إنها تُعاش» (ص. 254). وكلا هذين التأويلين تفترضهما العبارة التالية: «كل فعل سرد هو فعل سرد لشيء ما لا يكون عملية سرد بل عملية حياة». (ص 261). كل سرد منذ «الإلياذة» هو سرد لهذا التدفق (Fliessen): Je mehr زاد صفاء الملhma.» (ص. 250).

لنجل إلى مناقشة لاحقة هذا القموض البين المتعلق بمكانة زمن مادة السرد، ولنلتفت إلى أوجه التقسيم إلى زمن فعل السرد وزمن مادة السرد الناجم عن شعرية مورفولوجية.

منبع كل شيء ملاحظة مفادها أن السرد، إذا استخدمنا تعبيرًا مستعارًا من توماس مان، هو «العزل جانباً» (aussparen)، أي الانتقاء والاستبعاد في آن واحد⁽³¹⁾. لذلك علينا أن نخضع للبحث العلمي الأنماط المختلفة من

«الرزم» (Raffung) الذي يُعزل به زمن فعل السرد عن زمن مادة السرد، وتؤخِّياً لمزيد من الدقة، نقول أن مقارنة الزمنين يصبح موضوع علم للأدب بحق ما أن يُسلم الأدب نفسه للقياس. من هنا تأتي فكرة ضبط قياس الزمنين موضوع البحث. يبدو أن فكرة مقارنة ذات قياس دقيق قد نشأت من تأمل في التقنية السردية لفيلدنغ في «توم جونز». إن فيلدنغ، أب الرواية التي تروي نمو الشخصية وتطورها، هو من طرح طرحاً ملموساً للسؤال التقني المتعلق بزمن فعل السرد. وبوصفه أستاداً يعني أصول لعبة الزمن، فإنه يكرس كل واحد من كتبه الشمانية عشر لشريحة زمنية ذات أطوال متفاوتة - من عدة أعوام إلى عدة ساعات - مبطناً أو مسرعاً حسب مقتضيات الحالة، حاذفاً شيء ما ومؤكداً على آخر. وإذا كان توماس مان قد أثار مشكلة العزل جانبياً Aussparung، فقد سبقه فيلدنغ من خلال تنوعه الواعي لرزم الزمن Zeitraffung، التوزيع غير المتكافيء لزمن فعل السرد في زمن مادة السرد.

ولكن إذا كنا نقيس شيئاً ما، فما هو ذلك الذي نقيسه؟ وهل كل شيء قابل للقياس هنا؟

ما نقيسه، تحت اسم زمن فعل السرد، كما هو متعارف عليه هو زمن متعاقب يساوي عدد الصفحات والسطور في العمل المنشور بسبب التساوي القبلي المطرد بين الزمن المتنقضي والحيز المقطوع على سطح ساعة ما. لذلك فالامر لا يتعلق بالبنة بالزمن الذي استغرقه تأليف العمل. ما الزمن الذي يساويه عدد الصفحات والسطور؟ انه يساوي زمناً تقليدياً للقراءة يكون من الصعب تمييزه عن الزمن المتغير للقراءة الفعلية. والأخير تأويل للزمن المستغرق لرواية القصة يمكن مقارنته مع التأويل الذي يقوم به قائد فرقة موسيقية معين للزمن النظري الذي يستغرقه أداء قطعة موسيقية⁽³²⁾. ما أن يتم القبول بهذه الأعراف حتى يصبح بوسعنا القول إن السرد يتطلب «مروراً ثابتاً للزمن الفيزيقي» تقسيمه الساعة. ما يقارن إذن هو «أطوال» زمن في الواقع، قياساً بكل من زمن فعل السرد القابل للقياس وكذلك الزمن

المروي، الذي يُقاس بصيغة أعوام، وأيام، وساعات أيضا.

هل يمكن أن يُقاس كل شيء الآن بوساطة هذه «الانضباطات الزمنية»؟ إذا كانت مقارنة الأزمنة ستفتقر على القياس المقارن لتعاقبين زميين، فإن البحث سيكون مخيّبا للأمال إلى أقصى حد؛ برغم أنه حتى لو اخترل إلى هذه الأبعاد يمكن أن يقود إلى نتائج مدهشة وغالباً ما تكون غير ملحوظة (بلغ عظم الاهتمام بالشيماتية حد أن الملامح الدقيقة لاستراتيجية التعاقب الزمني الثانية هذه قد أغفلت إلى حد كبير). لا تتألف هذه الانضباطات من مختصرات على مقاييس مدرج حسب. لكنها تتالف أيضاً من الوثب على الزمن المبيت في تسريع تقدم السرد بوساطة إيقاع متقطع في التعبير (Veni, vidi, vici) «جئت، رأيت، انتصرت»، ومن تكثيف ملامح تكرارية أو استمرارية في حدث نموذجي واحد («كل يوم»، «دون توقف»، «الأسابيع»، «في الخريف»، وما أشبه). من هنا فإن التسارع والإيقاع يعنيان، في مسار العمل نفسه، تنويعات الأطوال النسبية لزمن السرد وللزمن المروي. تسهم كل هذه التدوينات إذا أخذت معها في رسم الخطوط العريضة لجسطلت (شكل) السرد. وفكرة الجسطلت بهذه تفتح الطريق أمام بحوث في جوانب بنوية تبتعد أكثر فأكثر عن الخطبة، والتتابع، والتعاقب الزمني، حتى عندما يبقى الأساس العلاقة بين الفترات الزمنية المنصرمة القابلة للقياس.

بناء على الاعتبار المذكور، تخضع الأمثلة الثلاثة التي استخدمها مقال مولر «زمن فعل السرد وزمن مادة السرد» *Erzählzeit und erzählte Zeit*، أي «سنوات تعلم ولهلم ميستر» لغونته، «السيدة دالاوي» لفرجينيا وولف، «اساغا فورسايت» لجالزورثي لاختبار فائق الدقة يجعل من تحليلاته نماذج تستحق التقليد.

بحكم اختيار المنهج، يستند هذا البحث في كل مثال على أكثر الجوانب خطية في السرد، لكنه لا يتقييد بها. الخطبة السردية الابتدائية هي التتابع، ويتتألف فن السرد من استعادة تعاقب الأحداث (*die Wiedergabe des*

(ص270)⁽³³⁾. لذلك تزداد الملاحظات التي تحطم هذه الخطبة أهمية. تزأيد إيقاع السرعة، على وجه الخصوص، بتأثير بالطريقة التي يتسع بها السرد في وصفه للمشاهد وكأنها لوحات حية، أو يتسارع عبر سلسلة من الضربات القوية الخاطفة. وكما هو شأن بروديل المؤرخ، علينا أن لا نتناول الزمن بصفته طويلاً أو قصيراً ببساطة، ولكن بصفته سريعاً أو بطيئاً. إن التمييز بين «المشاهد»، «الانتقالات»، أو «مجموعات الأحداث التوسيعية» ليس أمراً كمياً على وجه الحصر أيضاً. يقع تأثير البطء أو التسارع، القصر أو الطول والامتداد على الخط الفاصل بين ما هو كمي وما هو نوعي. المشاهد التي تُسرد باستفاضة وتعزل بينها انتقالات قصيرة أو مختصرات تكرارية - ويسميها مولر «المشاهد المعاليم» - تدفع العملية السردية إلى أمام، على الضد من تلك المرويات التي تشكل فيها «الأحداث الخارقة للعادة» الهيكل السردي. بهذه الطريقة، تضييف العلاقات البنوية غير القابلة للتكميم، تعقيداً إلى «التفاعل» *Zusammenspiel* الناشط بين أمدين زميين. إن ترتيب المشاهد، ومجموعات الأحداث التوسيعية، والأحداث المهمة، والانتقالات لا يتوقف عن تعديل الكميات والاتساعات. تضاف إلى هذه الملامح الاستشرافات، والاسترجاعات، والروابط البنوية التي تتمكن ذكرى آماد شاسعة من الزمن من أن تُضمّن في تتابعات سردية موجزة، لتخلق بذلك أثر العمق المنظوري، بينما هي تكسر التعلق الزمني. وتبعد أكثر من ذي قبل عن مقارنة محصورة بين أطوال الزمن عندما نضيف إلى الاسترجاعات، زمن التذكر، وزمن الحلم، وزمن الحوار المسجل، كما عند فرجينيا وولف. من هنا تضاف التوترات النوعية إلى القياسات الكمية⁽³⁴⁾.

ما الذي تستلهمه إذن بهذه الطريقة الانتقالية من تحليل قياس العقب الزمنية إلى تقييم ظاهرة إدماج ذات طابع نوعي أساساً؟ إنها علاقة زمن السرد بزمن الحياة عبر الزمن المروي. هنا يتقدم تأمل غوته إلى الصدارة: لا تمثل الحياة بحد ذاتها كُلَّاً. تستطيع الطبيعة أن تنتج أشياء حية، لكنها لا مبالية (gleichgültig). يستطيع الفن أن ينتاج أشياء ميتة فقط، لكنها محملة بالمعنى.

نعم، هذا هو أفق التفكير: أن يستمد الزمن المروي من اللامبالاة بوساطة السرد. يمكن الرواية من خلال الأذخار والإبقاء والانضباط أن يجلب ما هو غريب عن المعنى (*sinnfremd*) إلى محيط المعنى. وحتى عندما يقصد السرد التعبير عما هو فاقد المعنى (*sinnlos*)، فإنه يقدمه ضمن علاقة مع محيط صنع المعنى (*Sinndeutung*)⁽³⁵⁾.

لذلك فإن استئصال هذه الإحالة على الحياة، س يجعلنا نخفق في فهم أن التوتر بين هذين الزمنين ينبع من مورفولوجيا تشبه فعل التشكيل / التحول (*Bildung - Umbildung*) الناشط في الأجسام الحية، وتحتفل عنه في آن واحد من خلال رفعها الحياة الخالية من المعنى إلى عمل محمل بالمعنى بنعمة الفن. بهذا المعنى تؤسس المقارنة بين الطبيعة العضوية والعمل الشعري لمكونات المورفولوجيا الشعرية لا يقبل الاختزال.

إذا ما وافقنا جينيت على تسمية العلاقة بين الزمن الذي يستفرغه السرد والزمن المروي في السرد نفسه «العبا مع الزمن»، فإن لهذا اللعب جائزة رهان هي التجربة المعيشية الزمنية (*Zeiterlebnis*) التي يقصدها السرد. ومهمة المورفولوجيا الشعرية أن تُظهر الطريقة التي تتفق بها العلاقات الكمية للزمن مع كيفيات الزمن التي تعود إلى الحياة ذاتها. وعلى العكس، تظهر هذه الكيفيات الزمنية للعيان بوساطة لعب الاشتغالات والمعترضات، من دون أن يستلزم ذلك تعديها في أي تأمل، كما عند لورنس شتيرن، وجوزيف كونراد، وتوماس مان، أو مارسيل بروست. هنالك زمن أساس موجود ضمناً دون أن يُعد هو نفسه الشيمة. ومع ذلك، فإن زمن الحياة هذا «يتقرر بالمشاركة» بوساطة العلاقة والتوتر بين زمني السرد، وبوساطة «قوانين الشكل» الناتجة عنهما⁽³⁶⁾. في هذا المضمار، يمكن لنا القول إن هنالك من «التجارب المعيشية» الزمنية ما يساوي عدد الشعراء، وحتى القصائد. هذا هو واقع الحال، وهذا هو السبب في أن هذه «التجربة» لا تُقصد إلا بشكل موارب من خلال هيكلة الزمن، بصفتها ما يناسب هذا المعيش وما يناسبه.

من الواضح أن بنية متقطعة تناسب زمن مخاطر ومخاطر، وان بنية أكثر تواصلاً وخطية تناسب رواية التعلم حيث تطغى ثيمات التطور والتحول، بينما التعاقب الزمني المثلث، الذي تقطعه فترات واستشرافات واسترجاعات، أي باختصار، يقطعه تصور متعدد الأبعاد على نحو مقصود، تناسب على نحو أفضل نظرة إلى الزمن تفتقر الشمول وأي تماسك داخلي. وتهدف التجارب المعاصرة في منطقة التقنيات السردية إلى تدمير تجربة الزمن ذاتها. صحيح أن اللعب نفسه يمكن أن يصبح في هذه التجارب موضوع الرهان نفسه⁽³⁷⁾. ولكن يبدو أن لا سبيل إلى الفكاك من قطبية التجربة المعيشية الزمنية (Zeiterlebnis) وهيكلة الزمن (Zeiterüst).

في كل حالة يتكتشف خلق زمني فعلي، «زمن شعري» (ص. 311) على أفق كل «تأليف محمل بالمعنى» (ص: 308). هذا الخلق الزمني هو مدار الأمر في هيكلة الزمن الناشرة بين زمن فعل السرد والزمن المروي.

التلفيظ، والتقرير، والموضع في خطاب جينييت السردي

انتهى بنا كتاب غونتر المعنون «الشعرية المورفولوجية» Morphologische Poetik إلى أزمة ثلاثة: زمن فعل السرد، والزمن المروي، وأخيراً زمن الحياة . أول هذه الأزمة يتسم بالتعاقب: إنه زمن قراءة أكثر منه زمن كتابة، وليس في مقدورنا إلا قياس معادله الذي يحسب بعدد الصفحات والسطور، بينما يحسب الزمن المروي بالأعوام، والشهور، والأيام ويمكن حتى أن نجد تحديداً لتاريخه في العمل نفسه. أما نتيجة «ضغط» compression زمن «مستقبل» أو «مطروح جانباً» فإنها الحياة، وليس السرد. نظام التسمية الذي يقتربه جيرار جينييت ثالثي هو الآخر⁽³⁸⁾. لكن يتعذر، برغم كل ذلك، تركيبه على ما يطرحه مولر. إذ هو يتولد عن محاولة علم السرد البنائي اشتراق كل مقولاته من ملامح يحتويها النص نفسه، وهو ما لا ينطبق على مولر إذا أخذنا بالاعتبار زمن الحياة.

تقرر مستويات جينية الثلاثة ابتداءً من المستوى الوسطي، أي التقرير السري. وهو ما تصح عليه صفة السري بمعناها الضيق. ويكون من رواية أحداث واقعية أو خيالية. ويتماهى هذا السرد في الثقافة المكتوبة مع النص السري. يتتوفر التقرير السري بدوره على علاقة ثنائية. أولاً، يرتبط التقرير بموضوع السرد، تحديداً، الأحداث المرئية سواءً أكانت خيالية أم واقعية. وهذا هو ما يسمى عادة القصة «المنقلة». (ويمكن بمعنى مشابه أن يطلق على الفضاء الذي تقع فيه القصة مصطلح فضاء السرد (الأحداث) ⁽³⁹⁾). ثانياً، يرتبط التقرير مع فعل السرد بذاته أي مع «التلفيظ» *utterance* السري. (بالسبة ليوسيس، روايته لمعامراته هي فعل يقدر ما هي فعل مذبحة الخطاب). لذلك يمكن لنا القول إن السرد ينقل قصة، وهو بخلاف ذلك لا يكون سرداً. كما إنها قصة يطرحها شخص ما، وبخلاف ذلك لا تكون خطاباً. إن السرد بوصفه سرداً يحيا بعلاقته بالقصة التي يرويها، ويحيا بوصفه خطاباً بعلاقته مع فعل السرد الذي يتلفظ به». («الخطاب السري» ص 29) ⁽⁴⁰⁾.

كيف نقارن هذه المقولات مع تلك التي طرحتها بنفنسن وغونتر مولر (غافلين هارالد فاينرشن، غير المعنى هنا)? يبدو واضحاً من عنوان هذا العمل ذاته أن التقسيم إلى خطاب وسرد، القادم من بنفنسن، لا يستحق إلا لكي يتعرض للتحدي . كل سرد يحتوي خطاباً مادام أي سرد هو شيء ملفوظ لا يقل في صفتة هذه عن قصيدة غنائية، أو اعتراف، أو سيرة ذاتية. فإذا ما غاب الرواية عن النص، يبقى غيابه أحد حقائق التلفيظ ⁽⁴¹⁾ . بهذا المعنى يكون التلفيظ مشتقاً من لحظة الخطاب، بالمعنى الواسع الذي ينسبه بنفنسن للخطاب في مكان آخر لكي يضعه على الضد من النظام الافتراضي للغة (langue) لا الخطاب بالمعنى الأضيق، الذي يوضع فيه على الضد من السرد. لكن علينا الإقرار بأن تمييزه بين الخطاب والسرد جعلنا واعين بشانية كنا مضطرين إلى وضعها بالنتيجة داخل السرد، بالمعنى الواسع للمصطلح .

بهذا المعنى تكون الثنائية الشاملة، إن صح القول، المتعلقة بالتلفيظ والتقرير وربة التخيير الجامع المانع بين الخطاب والسرد، على وفق بفنسن特⁽⁴²⁾.

تبقى العلاقة بغوتنر مولر أكثر تعقيداً من هذا. يستبقي جينيت التمييز بين زمن فعل السرد *Erzählzeit* وزمن مادة السرد *Zeit*، لكنه يعيد إخراجه على نحو شامل. وتنجم إعادة الإخراج من الفارق في مكانة المستويات التي تعزى إليها الملامح الزمنية. لا يشخص الفضاء السردي والتلفيظ حسب مصطلحات جينيت أي شيء خارج النص. هنالك استيعاب للعلاقة بين التقرير وبين ما يُروي داخل العلاقة بين الدال والمدلول في علم اللغة السوسيري. وهكذا فإن ما يدعوه مولر الحياة يبقى خارج الحدود. يأتي التلفيظ، بدوره، من الطبيعة ذاتية الإحالة للخطاب، ويحيل على الشخص الذي يقوم بفعل الرواية. مع ذلك، يسعى علم السرد إلى الاكتفاء بتسجيل علامات السرد المائلة في النص.

يترتب عن إعادة تنظيم مستويات التحليل هذه إعادة توزيع تامة للملامح الزمنية. أولاً، توضع التجربة المعيشية الزمنية *Zeiterlebnis* خارج الحدود. وكل ما يتبقى هو العلاقات الداخلية بالنسبة للنص بين التلفيظ، والتقرير، والقصة (أو الفضاء السردي) وسوف تُكرس تحليلات نص نموذج، هو «البحث عن الزمن الضائع» لهذه العلاقات.

ينصب اهتمام التحليل الأساس على العلاقة بين زمن السرد وزمن الفضاء السردي، وسيكون ذلك على حساب زمن التلفيظ إلى حد ما، لأسباب سأوردها فيما بعد. ما زمن السرد إن لم يكن زمن التلفيظ ولا زمن الفضاء السردي؟ يرى جينيت، شأنه شأن مولر، أنه يساوي زمن القراءة ويقوم بديلأً عنه، أي الزمن المطلوب لتغطية فضاء النص أو اجتيازه: «ليس للنص السردي، كما هو شأن كل نص آخر، أية زمنية أخرى عدا ما يستعيشه، على نحو كنائي، من قراءته». («الخطاب السردي»، ص 34). لذلك، علينا أن نعامل «كاميرا مفروغ منه ونقلب حرفيأً شبه - قصة زمن فعل

السرد، هذا الزمن الزائف الذي يقدم نفسه على أنه زمن حقيقي، ويفترض أن يُعامل - بذلك الخلط من التحفظ والقبول الذي تنطوي عليه هذه المعاملة - على إنه شبه - زمن». (ص 78، التأكيد منه)⁽⁴³⁾.

لن أتناول بالتفصيل تحليل جينيت للمحددات الجوهرية الثلاثة - الترتيب، والمدة، والتردد - التي يمكن بوساطتها دراسة العلاقات في زمن القصة وشبه - زمن السرد. في مستويات التعبير الثلاثة هذه، ما له معنى هو التنافرات بين الملامح الزمنية للأحداث في الفضاء السردي وما يقابلها من ملامح في السرد.

بالنسبة للترتيب، يمكن إدراج التنافرات هنا تحت مسمى عام هو التخالف الزمني⁽⁴⁴⁾ *anachrony*. ويبرز هنا السرد الملحمي، منذ «الإلياذة»، لاعتماده طريقة الابتداء من منتصف الفعل *in media res* ثم التحرك إلى الخلف من أجل شرح الأحداث. ويستخدم هذا الإجراء لدى بروست لوضع المستقبل، الذي يصبح حاضراً، على الضد من الفكرة التي كان يحملها المرء عنه في الماضي. وفن السرد، بالنسبة لبروست، هو جزئياً هذا اللعب مع الاستباق *prolepsis* (فعل السرد الذي يتقدم على الأحداث) والاستعادة *analepsis* (فعل السرد بالعودة في الزمن إلى وراء) وجعل الاستباقات تتعرض الاستعادات. ينشأ عن هذه اللعبة الابتدائية مع الزمن نمذجة مفصلة، لن أقدمها هنا. لكنني سأكتفي، من أجل المناقشة التالية، بذكر ما يتعلق بالغاية [finalité] القصوى من هذه التنوعات الخاصة بالخلاف الزمني. إذ تبقى الاستعادة البروستية أبعد ما تكون عن اللعبة المجانية؛ سواء أكانت مسألة استكمال لسرد حدث ما من خلال إضاعته بحدث سابق، أم سد ثغرة مبكرة، أم استثناء ذاكرة لا إرادية بوساطة استعادة متكررة لأحداث مماثلة، أم تصحيح تأويل مبكر بوساطة سلسلة من معاودة التأويل. إنها تظل دائماً محكومة بمعنى العمل إجمالاً⁽⁴⁵⁾. هذه الاستعانة بالضدية بين المحتوى بالمعنى والخالي من المعنى تفتح منظوراً على الزمن السردي يتجاوز تقنية

التخالف الزمني في الأدب عموماً⁽⁴⁶⁾.

أجد أن استخدام الاستباقات داخل سرد استذكاري عموماً يوضع على نحو أفضل من الاستعادات هذه العلاقة مع المعنى الكلي التي يفتحها الفهم السردي. بعض الاستباقات تطور خطأ معياناً من الفعل إلى خاتمة المنطقية، حتى تصل به نقطة الالتقاء مع حاضر الرواوي. بينما تُستخدم استباقات أخرى للتثبت من صحة سرد الماضي عبر دالة حضوره في الذاكرة الراهنة («اليوم، ما زلت قادراً على رؤية . . .»). ونحن نحتاج لكي نفسر هذه اللعبة مع الزمن، إلى أن نستعبير من أوبرباخ فكرة «الحضور الكلي للزمنية الرمزية» omnitemporality الخاص بـ «الوعي التذكيري»⁽⁴⁷⁾. لكننا سنجد عندها أن الإطار النظري المختار للتحليل غير كاف؛ يقول جينيت «مثال كامل على الانصهار، انصهار شبه معجز، بين الحدث المروي ولحظة فعل السرد، يتسم بأنه ختامي وذو حضور زمني كلي» (ص 70)⁽⁴⁸⁾.

وإذ يلقي جينيت نظرة شاملة على التحالفات anachronies الزمنية في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، فإنه يعلن «أن أهمية السرد «التخالفي زمنياً»، في رواية «البحث عن الزمن الضائع» يرتبط بوضوح بالطبيعة المركبة استذكارياً للسرد البروستي، الحاضرة كلباً في عقل السارد في كل لحظة. منذ اليوم الذي أدرك فيه الرواوي في لحظة حالية الدلالات التي توحد أركان قصته، لم يتوقف فقط عن الإمساك بكل أماكنها وكل لحظاتها، سعياً إلى تأسيس كثرة من العلاقات المجهرية بينها» (ص. 78). ولكن لا يلزم عندها القول إن ما يعتبره علم السرد شبه - زمن السرد يتتألف من مجموعة من الإستراتيجيات الزمنية الموضوعة في خدمة مفهوم للزمن يستطيع، وقد وجد أول تعبير عنه في القصص، أن يكون أيضاً نموذجاً تبادلياً يمكن انطلاقاً منه إعادة وصف الزمن المعيش والمفقود؟

تفوّدني دراسة جينيت لتشويهات المدة الزمنية إلى التأملات ذاتها. لن أتراجع عن قناعتي باستحالة قياس مدة السرد، إذا ما قصدنا بذلك زمن

القراءة (ص.86). ولستق مع جينيت في أنها لا نستطيع إلا مقارنة سرعتين مما السرعة الخاصة بالسرد وتلك الخاصة بالقصة على التوالي، آخرین بالحسبان أن السرعة تُعرف دائمًا بوساطة علاقة بين قياس زمني وقياس مكاني. بهذه الطريقة، نجد أنفسنا وقد انتهينا في سعيانا إلى تشخيص تسارع أو تباطؤ السرد في علاقته بالأحداث المروية إلى مقارنة مدة النص، مقىسة بالصفحات والأسطر، بمدة القصة مقىسة بزمن الساعة، وهو عين ما فعله مولر. وكما هو الحال لدى مولر، فإن التنبیعات - التي تسمى هنا «تباینات زمنیة» - لابد وأن تتعلق بمنطوقات سردية كبيرة وما تحتويه من تعاقب زمینی، سواء أكان معطی على نحو مباشر أم يستدل عليه استدلاً. يمكن لنا عندها أن نضع توازناً لتشویهات السرعة يتراوح بين التباطؤ المتطرف المخاص بـ«التوقفات» والتسارع الدرامي الخاص بالحذف المضرر من خلال وضع فكرة «المشهد» أو «الوصف» الكلاسيكية في جانب التوقف، وفكرة «الخلاصة» في جانب الحذف المضرر⁽⁴⁹⁾.

يتربّ على ما سبق إمكانية وضع مخطط لنمذجة شديدة التفصيل للأبعاد المقارنة لطول النص ومدة الأحداث المروية. ومع ذلك، فالملهم بالنسبة لي رؤية أن تتمكن علم السرد من إستراتيجيات التسارع والتباطؤ يخدم في تعزيز فهمنا للإجراءات الحبک التي حصلنا عليها بوساطة أفتنا إجراءات الحبک ووظيفة مثل هذه الإجراءات الحبکية. فمثلاً، يلاحظ جينيت أن الامتناع لدى بروست (أي التنامي البطيء للسرد، والذي يؤسس نوعاً من التوافق بين طول النص والزمن الذي يحتاجه البطل لكي يستغرقه مشهد ما) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بـ«التوقفات التأملية» (ص.102) في تجربة البطل⁽⁵⁰⁾. وبالمثل فإن غياب سرد تلخیصي، وغياب توقفات وصفية، وميل السرد إلى تأسيس نفسه بصفته مشهداً بالمعنى السردي للمصطلح، والطبيعة الاستهلاكية للمشاهد الرئيسة الخمسة - صباحاً، عصراً، مساءً - والتي تستغرق بذاتها حوالي ستمائة صفحة، والتكرار الذي يحوّلها إلى مشاهد دالة على المعتاد؛

كل هذه الملامح البنوية لـ «البحث عن الزمن الضائع» - وهي ملامح لا تترك أي حركة في السرد التقليدي دون أن تغيرها (ص. 112)، ويستطيع علم سردي دقيق أن يتبينها ويحللها ويصنفها - تستمد معناها من ذلك النمط من اللاحركية الزمنية التي يخلقها السرد على مستوى القصص.

لكن التحوير الذي يمنحك الزمنية السردية لـ «البحث عن الزمن الضائع» «إيقاعاً جديداً تماماً، غير مسبوق تماماً» (المصدر السابق) هو بالتأكيد الطبيعة التكرارية للسرد، والتي يدرجها علم السرد تحت الفئة الزمنية الثالثة المتمثلة في التواتر (الخاصة بحدث وقع مرة أو (ع) من المرات يُروى مرة أو (ع) من المرات) وهو ما يضعه على الصدر من سرد المرة الواحدة⁽⁵¹⁾.

كيف يؤثر هذا «الانتشاء بالنكرار» (ص. 153)? يرى جينيت أن نزوع اللحظات القوي لدى بروست للاندماج بعضها بالبعض الآخر حتى يصبح متعدراً التمييز بينها هو «الشرط لتجربة الذاكرة اللاإرادية ذاته»، (ص. 124)⁽⁵²⁾. ومع ذلك، نجد في هذا التمرير في علم السرد أن المسألة لا تصبحمرة واحدة مسألة تجربة. لماذا؟

إذا كان بالامكان اختزال تجربة ذاكرة البطل - الرواية بهذه السهولة إلى مجرد عامل (يحدري بالقول وسيلة) يعمل على تحرير السرد من الناحية الزمنية (ص. 156)، فإن السبب في ذلك يعود جزئياً إلى أن البحث المتعلق بالزمن ظلل حتى هذه النقطة مندرجأ على نحو مصطنع داخل حدود العلاقة بين السرد المقرر والفضاء السردي، على حساب الجوانب الزمنية للعلاقة بين التقرير والتلفيف، التي تصفها الفئة النحوية الخاصة بالصوت⁽⁵³⁾.

لا يخلو تأجيل كل مناقشة لزمن السرد من عيوب. على سبيل المثال، لا يمكننا فهم معنى القلب الذي بوساطته، عند نقطة الانعطاف في عمل بروست، تتولى القصة، بتعاقبها الزمني المتنظم وهيمنة سرد المرة الواحدة عليها، حكم السرد بتناقضاته الزمنية وتكراراته، إذا لم تنسب تشويهات المدة التي تكون لها الهيمنة عندها إلى الرواية نفسه، «الذى يكون بسبب نفاد

صبره وتزايد همه راغباً في تحميل مشاهده... والقفزة إلى لحظة التنبير... التي تمنحه في النهاية وجوداً وتزكي خطابه». (ص 157، التأكيد منه). من هنا لابد أن ندمج داخل زمن السرد «زمنية أخرى، لم تعد زمنية السرد، لكنها تحكمه في نهاية المطاف: إنها زمنية فعل السرد نفسه». (المصدر السابق) ⁽⁵⁴⁾.

ما الذي يمكن أن يقال، إذن، عن العلاقة بين التلفيظ والتقرير؟ هل هي تخلو تماماً من أية خاصية زمنية؟ آخر ظاهرة يمكن الإبقاء على مكانتها النصية هنا هي تلك المتعلقة بالصوت، وهي فكرة مستعارة من النحوين ⁽⁵⁵⁾ تميز وجود فعل السرد ضمناً في السرد، أي وجود لحظة السرد (بالمعنى الذي يقصده بعنفنت عن عندما يتكلم عن لحظة الخطاب) ببطليها: الرواية والمتكلفي الواقعي أو الافتراضي. فإذا ما أثير سؤال بصدق الزمن عند هذا المستوى من العلاقة، فإن إمكاناته مرهونة باستمرار اللحظة السردية، التي يمثلها في النص الصوت، في تقديم ملامح زمنية هي نفسها.

إذا كان «الخطاب السردي» يختبر زمن التلفيظ بكل هذا الاقتضاب والتأخير، فإن السبب في ذلك صعوبات تتعلق بتأسيس الترتيب المناسب للعلاقات بين التلفيظ والتقرير والقصة ⁽⁵⁶⁾، لكن الأهم هو الصعوبة التي ترتبط في «البحث عن الزمن الضائع» بالعلاقة بين المؤلف الواقعي والراوي القصصي الذي يتصادف هنا أنه البطل نفسه، إذ يطرح زمن السرد الخاصة القصصية نفسها التي يطرحها دور «أنا» العائد إلى الرواية - البطل، وهو ما يستلزم على وجه الدقة تحليلاً للصوت. الواقع، إن فعل السرد إذا لم يكن يحمل داخله أية علاقة دالة على المدة فان التنوييعات على المسافة التي تفصله عن الأحداث المروية تكتسب أهمية بالنسبة لـ«غمزي السرد» (ص 216). وعلى وجه الخصوص، فإن التغييرات المشار إليها في أعلى المتعلقة بالبعد الزمني للسرد تجد بعض التبرير في هذه التنوييعات. فهي تجعلنا نشعر بالتقلبيص التدريجي لنسيج الخطاب السردي نفسه، كما لو أن «زمن القصة

يميل إلى التوسيع وإظهار نفسه للعيان بينما هو يقترب من نهايته، التي هي أيضاً أصله». (ص. 226، التأكيد منه)، كما يقول جينيت. حقيقة أن زمن قصة البطل يقترب من أصله الخاص، الذي هو حاضر الراوي، دون أن يتمكن من اللحاق به، هو جزء من معنى السرد، تحديداً: كونه ينتهي، أو على الأقل يتوقف، عندما يصبح البطل كاتباً⁽⁵⁷⁾.

تسمح الاستعانة بفكرة الصوت لعلم السرد أن يفسح مجالاً للذاتية، دون الخلط بينها وبين ذاتية المؤلف الواقعي. إذا تعذر قراءة «البحث عن الزمن الضائع» على أنها سيرة ذاتية متنكرة، فإنما ذلك لأن الـ«أنا» التي يتلفظ بها الراوي - البطل هي نفسها قصصية. ومع ذلك، فإن هذه الاستعانة بفكرة الصوت، في غياب فكرة من قبيل تلك الخاصة بعالم النص (وهي فكرة سأجد مبرراً لها في الفصل القادم)، لا تكفي لإنصاف التجربة القصصية للزمن التي يتتوفر عليها الراوي - البطل بأبعادها السيكولوجية والمتافيزيقية.

دون هذه التجربة، التي تعادل تماماً في قصصيتها الـ«أنا» التي تستكشفها وتنقلها، والتي تبقى رغم ذلك جديرة بأن تُسمى «تجربة» بفضل علاقتها بالعالم الذي يقوم العمل بإسقاطه، يصعب منع المعنى لفكريتي الزمن الضائع والزمن المستعاد اللذين يكونان مركز الاهتمام في «البحث عن الزمن الضائع»⁽⁵⁸⁾.

إن هذا الرفض الضمني للتجربة القصصية هو ما يجعلني متوجساً وأنا أقرأ وأعاود قراءة الصفحات الموسومة «اللعبة مع الزمن» (ص. 155 - 160)، والتي تمنحنا، إن لم نقل المفتاح إلى العمل، فبرته على الأقل. (نقد هذه الصفحات مبتسراً، إذا ما تذكرنا أن دراسة زمن السرد مؤجلة). تعاد تجربة الراوي - البطل القصصية للزمن، وقد تعذر ربطها بمعنى السرد، إلى المسوغ الخارجي للعمل الذي يقدمه المؤلف، بروست، لتقنيته القصصية، باقحامتها وتشويهاتها، وقبل هذا وذلك تكثيفاتها التكرارية. أما المسagog فيجري استيعابه في «الحافز الواقعي» الذي يشترك به بروست مع بقية الكتاب

المتمنين إلى التقليد نفسه. ولا يزيد جيرار جينيت بالنسبة لهذا التقليد إلا تأكيد «تناقضاته» و«امتثالاته» (ص. 158)؛ التناقض بين الاهتمام بتذكر الأشياء كما سبق وأن عيشت في حينها، والاهتمام بنقلها كما هي تسترجع فيما بعد. من هنا التناقض في نسبة التداخلات التي تعكس في التحالفات الزمنية للسرد أحياناً إلى الحياة وأحياناً إلى الذاكرة. إنه التناقض المتأصل، قبل كل شيء، في بحث يلتزم في آن واحد بـ«خارج الزمني *extra temporal*» وبـ«الزمن في حالته الصافية». ولكن لا تقع هذه التناقضات في القلب من التجربة القصصية للراوي - البطل؟ أما بالنسبة للامتنالات فإنها تعزى إلى «تلك العقلنات الاستذكارية التي لا يدخل بها الفنانون الكبار أبداً، وذلك في تناسب مباشر مع عبقرتهم، بكلمات أخرى، مع الغلبة التي تكون لممارستهم على أية نظرية، بما فيها نظرية أنفسهم». (المصدر السابق، التأكيد منه). ولكن ليست الممارسة السردية وحدها ما يبقى متقدماً على النظرية الجمالية. التجربة القصصية التي تمنع هذه الممارسة معنى هي الأخرى تدرج في سعي دائم للعثور على نظرية تبقى متأخرة عنها دائماً، كما تشهد على ذلك التعليقات التي يشعل بها الراوي سرده. إن اختزال تجربة الزمن في «البحث عن الزمن الضائع» إلى «الغاية المتناقضة» لـ«لغز انطولوجي» (ص 160)، يقع تحديداً من أجل الحصول على رؤية نظرية غريبة عن الشعريّة الفاعلة في السرد نفسه.

ربما كان من وظائف علم السرد قلب العلاقات بين التذكر وتقنية السرد، ليتجلى التحفيز المشار إليه بصفته مجرد وسيط جمالي، باختصار لاختزال الروية إلى أسلوب. هكذا تصبح رواية الزمن المفقود والمستعاد بالنسبة لعلم السرد «رواية زمن م فهو، مستمكّن، مسحور، مخرب خلسة، أو الأفضل مُفْسَد». (المصدر السابق، ص 182، التأكيد منه).

ولكن أليس من الضروري قلب هذا القلب نفسه في نهاية المطاف؟ ألا يلزم اعتبار الدراسة الشكلية للتكتناليات السردية هي المسؤولة عن جعل

الزمن يبدو مفسداً من أجل الحصول، عبر انعطافة طويلة، على استيعاب أمضى لتجربة الزمن المفقود والمستعاد؟ أن هذه التجربة في «البحث عن الزمن الضائع» هي التي تعطي التقنيات السردية معنى وقصدًا. لو لم يكن الحال كذلك، كيف سيستنى لنا القول عن الرواية ككل، كما يقول راويتها عن الأحلام، إنها «اللعبة التي تخلقها مع الزمن» (المصدر السابق)؟ هل يمكن للعبة أن تكون «مهولة»، أي مخيفة أيضًا، إن لم تكن تتطوّي على رهان ما؟

يحتوي مجلد نقاش جينيبي المتعلق بتأويل «البحث عن الزمن الضائع» ويحوم فوقه السؤال المتعلق بوجود ضرورة، من أجل الحفاظ على معنى العمل، إلى إسناد التقنية السردية إلى القصد الذي يخرج بالنص إلى ما وراء ذاته، باتجاه تجربة، مختلفة دون شك، لكنها رغم ذلك غير قابلة لأن تختزل إلى لعبة بسيطة مع الزمن. يرقى طرح هذا السؤال إلى التساؤل إن لم يكن من الواجب إنصاف البعد الذي أسماه مولر، مستعدياً غونته، التجربة الزمنية المعيشة *Zeiterlebnis*، وأن يبقى علم السرد بتفويض رسمي ونتيجة لمنهجيته الصارمة خارج الحدود. وهكذا تكون الصعوبة الرئيسة هي الحفاظ على الخاصية القصصية لهذه التجربة الزمنية المعيشة *Zeiterlebnis* بينما نحن نقاوم اختزالها إلى تقنية سردية حسب. وسوف أكرس دراستي لرواية بروست «البحث عن الزمن الضائع» في الفصل القادم للتتصدي لهذه الصعوبة.

وجهة النظر والصوت السري

يستدعي بحثنا في «اللعب مع الزمن» تكميلة ختامية تأخذ بالاعتبار فكريتي وجهة النظر والصوت السري، وهما الفكرتان اللتان واجهناهما في أعلى دون أن نرى كيف ترتبطان بالبني الرئيسة للسرد⁽⁵⁹⁾. لا غنى لفكرة تجربة قصصية للزمن، تسعى للقائهما كل تحليلاتنا لتصور الزمن عبر السرد القصصي، عن مفهومي وجه النظر والصوت السري (وهما مقولتان اعتبرهما

مؤقتاً متماهيَّتين)، بقدر ما تكون وجهة النظر متوجهة نحو محيط التجربة الذي تنتهي إليه الشخصية، والصوت السردي هو الذي يقدم للقراء من خلال التوجُّه إليهم العالم المروي (إن استخدمنا عبارة فاينرِش).

كيف نستطيع دمج فكريتي وجهة النظر والصوت السردي في مشكلة التأليف السردي؟⁽⁶⁰⁾ يمكن ذلك جوهرياً بوساطة ربطهما إلى مقولتي «الراوي» و«الشخصية». العالم المروي هو عالم الشخصيات، والراوي هو الذي يقوم بسرده. أما فكرة الشخصية فهي راسية بثبات في نظرية السرد بقدر ما يتعدَّر على سرد ما أن يكون محاكاة لفعل دون أن يكون في الوقت نفسه محاكاة لكتابات فاعلة. والكتابات الفاعلة هي، بالمعنى الواسع الذي يضفيه علم دلالة الفعل على فكرة فاعل ما، كتابات تفكُّر وتشعر، أو بالأحرى كتابات قادرة على الكلام عن أفكارها ومشاعرها وأفعالها. لذا فإن بالامكان نقل فكرة المعاكاة من الفعل إلى الشخصية، ومن الشخصية إلى خطاب الشخصية⁽⁶¹⁾. وثمة ما هو أكثر. عندما يُدمج الخطاب الذي تنطق به إحدى الشخصيات بخصوص تجربتها في الفضاء السردي يصبح بالامكان إعادة صياغة الثنائي تلفظ/تقرير (الذى أنسى حوله هذا الفصل) في معجم يضفي على المصطلحين خاصية تتصل بالشخص. يصبح التلفظ خطاب الراوي، بينما يصبح التقرير خطاب الشخصية. عندها يصبح السؤال متعلقاً بجسم ماهية الوسائل السردية الخاصة التي بها يتشكل السرد بوصفه خطاب راوٍ ينقل خطاب الشخصيات. وهنا تشير فكرتا وجهة النظر والصوت السردي إلى اثنين من هذه الوسائل.

من المهم أولاً التوفُّر على مقياس للنقلة من محاكاة الفعل إلى محاكاة الشخصية، وهي نقلة تدشن سلسلة الأفكار التي تقود إلى وجهة النظر والصوت السردي. لقد قاد أرسطيو ابتداؤه بالدراما مادةً للننظر إلى منحه الشخصية وأفكارها موقعاً بارزاً، برغم أنه نسبها دائماً إلى مقوله العنكبة الجامعة في نظريته الخاصة بالمحاكاة. تنتهي «الشخصية» حقيقة إلى «ماذا»

المحاكاة. وبما أن التمييز بين الدراما ونمط المحاكاة لـ(الأحداث) diegisis يعتمد حسرا على «كيف» - أي على طريقة الشاعر في عرض الشخصيات - فإن مقوله الشخصية تمتلك المكانة نفسها في كل من نمط المحاكاة والدراما. لكن الأمر بالنسبة لنا في العالم الحديث يكون على العكس، فنحن ندخل عبر نمط المحاكاة diegesis، بوصفه يمثل الضد للدراما، دخولاً مباشرةً أشد المباشرة إلى إشكالية الشخصيات، بما تحمل من أفكار ومشاعر وخطاب. الواقع أنت لا تجد فناً محاكياتياً قطع شوطاً بعيداً في تمثيل الأفكار والمشاعر والخطاب كما فعلت الرواية. وبينما أن التنوع الهائل للرواية ومرونتها وسائلها اللامحدودة هو ما جعل منها أداة مميزة للبحث في النفس الإنسانية، إلى الحد الذي مكّن كيت هامبرغر من اتخاذ ابتكار مراكز الوعي القصصي، المختلف عن تقريرات الذوات الواقعية حول الواقع، على أنه المعيار في حسم القطيعة بين القصص والتقرير⁽⁶²⁾. وعلى العكس من التحييز القائل إن القدرة على وصف ذاتات الفعل والفكر والشعور من الداخل مستمدّة مما تقدمه الذات من اعتراضات ذاتية وفحص للوعي، نراها تذهب بعيداً حد اقتراح أن رواية الغائب، أي الرواية التي تنقل أفكار ومشاعر وكلمات آخر قصصي، هي التي كان لها السبق الأكبر في سبر غور ما يعتمل في النفوس والعقول⁽⁶³⁾.

لا تتردد دوريت كوهن، ملتزمة الاتجاه الذي أشارت إليه هامبرغر، مثنية عليها، في أن تضع دراسة سرد الغائب على رأس دراسة كبيرة تتناول «الأنماط السردية لتقديم الوعي في القصص» (وهو العنوان الثاني لكتابها الذي أتناوله هنا)⁽⁶⁴⁾. وفيها تقول إن أول «محاكاة للوعي» هي «محاكاة العقول الأخرى» (ص.7). ثم تضع في المرتبة الثانية دراسة الوعي في «نصوص المتكلم»، أي القصص التي تشبه الاعتراف أو السيرة الذاتية⁽⁶⁵⁾، وتتناولها على وفق المبادئ المطبقة على دراسة سرد الغائب. وهي إستراتيجية لافتة للنظر إذا ما أخذنا بالحسبان أن الكثير من نصوص المتكلم يكون فيها المتكلم نتاج خيال قصصي، كما هو الحال في سردية الغائب التي تستخدم

«هو» و«هي»، ويصبح ذلك إلى حد أن هذا المتكلم القصصي الخيالي يمكن دون ضرر ملحوظ أن يُتَّبَّع إلى غائب لا يقل عنه قصصية خالية، كما جرب ذلك كافكا وبروست⁽⁶⁶⁾.

يمكن الحصول على محلك ممتاز تفاصيل به التقنيات السردية المتاحة للقصص من أجل التعبير عن هذه «الشفافية الداخلية»، بتحليل طرق توصيل كلمات وأفكار الذوات القصصية في سردي الغائب والمتكلم. وهذا هو السبيل الذي اتبعته دوريت كوهن. وهو يتمتع بميزة احترام التوازي بين سرد الغائب وسرد المتكلم، ويسمح في الوقت نفسه بالمرونة والابتکار الخارجين اللذين يسمان الرواية الحديثة في هذا المضمار.

التقنية الرئيسية المستخدمة على جانبي الخط الفاصل بين الصنفين الكبيرين للقصص السردي هي السرد المباشر للأفكار والمشاعر، سواء أنسابها الرواوي إلى آخر قصصي أم إليه هو نفسه. إذا كان «سرد الذات» في رواية المتكلم يعد خطأ سرداً واضحاً بذاته بحججة أنه يشبه ذاكرة، ليست في الحقيقة إلا قصصية خالية، فإن الشيء نفسه لا يمكن أن يقال عن «السرد النفسي»، أي السرد مطبقاً على نفوس غريبة. يمنحكنا هذا وسيلة مميزة لمقاربة المشكلة المعروفة على نطاق واسع والمتعلقة بالراوي كلي المعرفة، والذي سنعود إليه لاحقاً في ثنياً مناقشتي لوجهة النظر والصوت. لن ينطوي امتياز الوصول هذا على فضيحة إذا وافقنا جان بويون Jean Pouillon الإقرار بأننا نفهم كل النفوس الغربية الأخرى بوساطة المخيلة⁽⁶⁷⁾. والروائي يفعل ذلك، إن لم يكن بشكل عفوي، فعلى الأقل دون شكوك، لأن من صلب فن الكاتب أن يوفر تعبيرات تناسب الأفكار التي يقدر هو على قراءتها قراءة مباشرة، فالروايات يتذكرها أكثر مما هو يفك شفرة هذه الأفكار اعتماداً على المتوفر من تعبير عنها، كما نفعل في حياتنا اليومية. يمكن كل سحر رواية الغائب في هذا الذي يشبه دائرة التقصير الكهربائية⁽⁶⁸⁾.

هناك بالإضافة إلى السرد المباشر للأفكار والمشاعر تقنيتان آخرتان في

متناول الروائي. تتكون الأولى من اقتباس المونولوغ الداخلي لآخر قصصي خيالي («مونولوغ مقتبس»)، أو جعل الشخصية تقتبس نفسها في سياق مونولوغ ما («مونولوغ يقتبس ذاته»)⁽⁶⁹⁾. ليست غايتها تقديم شرح مطول لما في هذه التقنية من مباحث وأعراف ومستبعدات، وهي كلها تفترض مسبقاً، على نحو لا يقل عن التقنية السابقة، شفافية الروح مadam الراوي هو الشخص الذي يكتيف الكلمات غير المحكية مع الأفكار المدركة إدراكاً مباشراً، دون أن يضطر إلى العودة من الكلمات إلى الأفكار كما في الحياة اليومية. يضيف هذا الأجراء إلى «السحر» النابع من القراءة السابقة للأفكار الصعوبة الرئيسة المتمثلة في تمكين الذات المتوحدة من استخدام كلام يهدف إلى الاتصال في الحياة العملية؛ ما معنى أن يكلّم المرء نفسه؟ إن النأي بالبعد الحواري للكلام عن مساره المعتمد لصالح مناجاة للذات يطرح مشاكل تقنية ونظرية لا تقع ضمن نطاق اهتمامي هنا، لكنها تتعلق بدراسة مصير الذاتية في الأدب. إلا أنني سأعود إلى العلاقة بين خطاب الراوي والخطاب المقتبس للشخصية في معرض مناقشتي اللاحقة لوجهة النظر والصوت.

التقنية الثالثة، التي استهلها فلوبير وجين اوستن، هي الأسلوب الغر غير المباشر *style indirect libre*، أو المونولوغ المروي، أو *erlebte Rede* الذي قالت به الأسلوبية الألمانية، وقوامها ليس اقتباس المونولوغ ولكن الإبلاغ عنه. لهذا علينا أن نتكلّم هنا على «مونولوغ مروي» لا «مقتبس». تعود الكلمات من حيث المحتوى إلى الشخصيات، لكن الراوي هو من يسجلها في الزمن الماضي وعبر ضمير الشخص الغائب. الصعوبات الرئيسة المتعلقة بالمونولوغ المقتبس أو المونولوغ الذي يقتبس ذاته لا تحل هنا بقدر ما يُصار إلى التغطية عليها. ولكي نظهرها لا تحتاج إلى أكثر من ترجمة المونولوغ المروي إلى مونولوغ مقتبس بإضافة ما يناسبه من أشخاص وأزمنة. كما إن هنالك صعوبات أخرى، يعرفها جيداً قراء جويس، تظهر في النصوص التي تنزل فيها الحدود الفاصلة بين خطاب الراوي وخطاب الشخصيات. عموماً

يشكل هذا الاقتران المدهش بين السرد النفسي والمونولوج المروي أكمل إدماج لأفكار الآخرين وكلماتهم داخل النسبي السردي. يهيمن خطاب الرواية على خطاب الشخصية من خلال إعاراته خطابها صوته، بينما هو يتکيف لنغمة ما قالته الشخصية أو تقوله. هكذا تضع «معجزة» المونولوج المروي ذائق الصيت اللمسة الأخيرة على «سحر» الشفافية الداخلية.

بأية كيفية تستدعي الملاحظات السالفة عن تمثيل الأفكار والمشاعر والكلمات في القصص ففكري وجهة النظر والصوت؟⁽⁷⁰⁾ تتأسس الرابطة الوسيطة بفعل البحث عن تصنیفات نمطية قادرة على إضافة الانقسامين العظيمين اللذين استخدمتهما على نحو تلقائي قبل توضیح معالمهما بذاتها. يطرح الأول نوعين من القصص . من جهة، هنالك القصص التي تنقل حياة الشخصيات منظورا إليها على أنها طرف ثالث (مفهوم «محاکاة عقول الآخرين» الذي طرحته دوریت کوهن). والمقصود هنا سرد الغائب. من جهة أخرى، نجد أيضا سردیات قصصية تنسب شخص الرواية النحوی إلى شخصياتها. وتسمى هذه سردیات المتكلّم. ومع ذلك، هنالك انقسام آخر ينخلل هذا الأول، ويعتمد على تحديد هل يهيمن خطاب الرواية على خطاب الشخصية؟ والتعرف على هذا الانقسام أسهل في سردیات الغائب بقدر ما يستبقى التمييز بين الخطاب السارد والخطاب المروي بواسطة التمييزات النحوية المتعلقة بالأشخاص وأزمنة الأفعال النحوية. وهو أكثر احتجاجا في قصص المتكلّم بقدر ما لا يؤشر التمييز بين الضمائر النحوية الفارق بين الرواية والشخصية. ويترتب على ذلك أن تُسند مهمة التمييز بين الرواية والشخصية عبر هوية الضمير النحوی «أنا» إلى علامات أخرى. يمكن للمسافة الفاصلة بين أحدهما والأخرى أن تتنوع، كما هو شأن درجة هيمنة خطاب الرواية على خطاب الشخصية. إن هذا النظام المضاعف من التنويعات هو الذي ساعد على تأسيس التصنیفات النمطية الساعية إلى تغطية كل الحالات السردية الممكنة.

إحدى هذه المحاولات الطموحة هي نظرية الحالات السردية النموجية التي وضعها فرانز ك. ستانزل⁽⁷¹⁾. لا يستخدم ستانزل مقولتي المنظور والصوت. بل هو يفضل بدلاً عنهم التمييز بين أنماط الحالات السردية (*Erzahlungssituationen*) وتحتقر إلى (ES) عبر الملمع الذي يبدو له سمة دالة على القصص الروائي، أي كونه يبث (يتوسط) أفكاراً ومشاعر وكلمات⁽⁷²⁾. فيما أن يمنع التوسط/النقل الامتياز للراوي، الذي يفرض منظوره من الأعلى (auktoriale ES)⁽⁷³⁾، وإنما أن يؤدي التوسط، بخلاف ذلك، شخص عاكس (وهو مصطلح مستعار من هنري جيمس)، أي بوساطة شخصية تفكّر وتشعر وتدرك لكنها برغم ذلك لا تتكلّم بوصفها راوياً، بل واحداً من الشخصيات. لذا يرى القارئ بقية الشخصيات عبر عيون هذه الشخصية (ES Personale or figurale ES)، وإنما أن يعرف الراوي نفسه على أنه واحد من الشخصيات، يتكلّم بضمير المتكلّم ويشارك بقية الشخصيات العيش في عالم واحد (Ich ES).

الواقع أن تصنيفات ستانزل النمطية، برغم قدراتها الرائعة على الإيضاح، تشارك بقية النمطيات النقص المضاعف المتمثل في أنها تتمادي كثيراً في التجريد إلى حد يمنعها من المساعدة في التمييز، كما أن صياغتها فقيرة إلى حد يمنعها من تغطية كل الحالات السردية. يحاول عمل آخر لستانزل أن يصلح النقص الأول من خلال النظر إلى كل واحدة من الحالات النمطية بوصفها مصطلحاً يؤشر ثانياً ضدّياً يقع على أقطاب ثلاثة محاور متغيرة. وهكذا يصبح المنظور العلوي auktoriale ES القطب المميز على محور «المنظور»، اعتماداً على امتلاك الراوي لنظرة خارجية، وبالتالي عريضة، إلى الشخصيات أو نظرة داخلية إليها، وبالتالي محدودة. بهذا تحصل فكرة المنظور على مكان محدد لها في التصنيف. أما منظور الشخصية أو personale ES فإنّه القطب المميز على محور «النمط» اعتماداً على كون الشخصية تُعرف أو لا تُعرف رؤيا الرواية باسم الراوي، الذي يصبح عندها

قطب الضد غير المميز. أما منظور المتكلم Ich ES فإنه يصبح، اعتماداً على انتفاء الراوي إلى المضمار الانطيفي^(*) ontic نفسه، القطب المميز لمحور «الشخص» الذي تنتهي إليه بقية الشخصيات. ويتفادى ستانزلي بهذه الطريقة الإحالة على المعيار التحويي البحث المتعلق باستخدام الضمائر التحوية.

يخفف ستانزلي من النقص الثاني عبر إدراجه لعدد من الحالات الوسيطة بين كل واحدة من حالاته النموذجية الثلاث التي أصبحت تعد أقطاباً محورية، ويقدمها على شكل دائرة (Typenkreis). يتبع هذا الإجراء تفسير عدد كبير ومتتنوع من الحالات اعتماداً على قربها أو بعدها عن كل واحد من هذه الأقطاب. وهكذا تصبح مشكلة المنظور والصوت موضوع اهتمام تفصيلي متزايد. لا يمكن طمس منظور الراوي - المؤلف دون أن تدنو الحالة السردية أكثر من منظور الشخصية ES personale، حيث يأتي شخص العاكس ليحتل المكان الذي أبقاء الراوي خاليأ. وباتباع الحركة الدائرية نجد أننا نبتعد عن منظور الشخصية ونقترب أكثر من منظور المتكلم Ich ES. نرى هنا الشخصية، التي تبقى في المونولوج المروي (erlebte Rede) تتكلم عبر صوت الراوي بينما هي تفرض صوتها الخاص، تشارك بقية الشخصيات منطقة الوجود ذاتها. وهذه الشخصية هي التي تقول «أنا» الآن. وما على الراوي نتيجة لذلك إلا أن يستعير هذا الصوت.

برغم محاولة ستانزلي بث دينامية أكبر في نمطيته فإنه لم يجب إجابة وافية على الاعتراضين اللذين أثيراً آنفاً. لن نستطيع أن نقدم إجابة وافية على علة التجريد إلا إذا توقفنا عن محاولة اعتماد ما بعد - لغات تمثل اتساقاً منطقياً معيناً نقطة انطلاق لتحليلنا، وعن استخدام نماذج مثل هذه لوصف النصوص، واتجهنا إلى البحث عن نظريات تفسر قدرتنا الأدبية، أي قابلية القراء على إدراك الحبكات واختصارها، وعلى جمع الحبكات المتشابهة .

(*) يتصل الانطيفي بالكيان المتعين، بينما يتصل الأنطولوجي بوجوده - المترجم.

معا⁽⁷⁴⁾. فإذا ما اعتمدنا بهذا الشكل قاعدة المتابعة الوثيقة لتجربة القارئ في عملية تنظيم عناصر القصة المروية خطوة خطوة سعيا إلى لم أطرف حبكة ما، فإننا لن نواجه فكريتي المنظور والصوت على أنهما مقولتان يعرفهما مكانهما في تصنيف ما يقدر ما هما ملهم مميز مأخوذ من كوكبة لا محدودة من الملامح الأخرى يعرفها دورها في تأليف العمل الأدبي⁽⁷⁵⁾.

أما بالنسبة لاعتراض عدم الاكتمال فإنه يبقى دون إجابة شافية وافية في نظام يتحكم في أشكال الانتقال دون أن يخرج أبداً من الدائرة التي تهيمن عليها باستبداد نماذج الحالات السردية الثلاثة. فمثلاً لا يبدو أن اهتماماً كافياً قد ظهر للملهم الرئيس للقصص السردي المتمثل في قدرته على تقديم شخص الغائب بوصفه كذلك في نظام تبقى فيه نماذج الحالات السردية الثلاثة تنويعات على خطاب الرواية نفسه اعتماداً على كونه صورة من سلطة المؤلف الواقعي، أو من حدة ذهن العاكس أو من انعاكسية ذات تحمل ذاكرة خرافية. من هنا فإن ما يتعرف فيه القارئ على وجهة النظر أو الصوت لا بد وأن يتصل بطريقة التعامل مع العلاقة ثنائية القطب بين الرواية والشخصية عندما تستخدم التقنيات السردية المناسبة.

تؤوي هاتان السلسليتان من الملاحظات النقدية بصدق نماذج الحالات السردية أن فكريتي المنظور والصوت يمكن مقاربتهم دون انشغال تصيفي مفرط بوصفهما ملامح مستقلة تسم تأليف القصص السردي من جهة، ومقاربتهم في علاقة مباشرة مع خاصية رئيسة في القصص السردي، هي حقيقة أنه ينبع خطاب راوٍ ينقل خطاب شخصيات قصصية، من جهة أخرى⁽⁷⁶⁾.

وأقول أنا إن وجهة النظر تعين في سرد الغائب أو المتتكلم اتجاه موقف الروايو إزاء الشخصيات، وموافق الشخصيات إزاء بعضها البعض الآخر. ويؤثر هذا في تأليف العمل ويكون موضوع «شعرية التأليف»، ما أن تساعد إمكانية اعتماد وجهات نظر متعددة - وهي خاصية متصلة في فكرة وجهة

النظر نفسها - على منح الفنان الفرصة التي تستغل بانتظام لتنويع وجهات النظر داخل العمل الواحد ومضاعفتها، ودمج هذه التوافقات في تصور العمل.

تناول النمطية التي يطرحها بوريس أوبنسنكي حسراً هذه الموارد الخاصة بالتأليف التي توفرها وجهة النظر⁽⁷⁷⁾. بهذه الطريقة يمكن أن تدمج دراسة فكرة وجهة النظر مع فكرة التصور السردي. تقبل وجهة نظر النمطية بقدر ما يكون متاحاً ولازماً قراءة العمل الفني على مستويات متعددة كما أكد لوتمان أيضاً⁽⁷⁸⁾. وتتجلى في هذه الحقيقة التعددية الجوهرية للعمل الفني. يشكل كل واحد من هذه المستويات مكاناً محتملاً لعرض وجهة نظر معينة، فضاءً يسمح باحتمالات التأليف بين وجهات النظر.

تشكل فكرة وجهة النظر قبل أي شيء آخر على صعيد الأيديولوجيا، أي التقييمات، بقدر ما تكون الأيديولوجيا هي النظام الذي يحكم الرواية المفهومية للعالم في كل العمل أو جزء منه. وقد تكون تلك رؤيا المؤلف أو الشخصيات. إن ما اصطلاح على تسميته «وجهة نظر المؤلف» ليس المفهوم الذي يحمله المؤلف الواقعي عن العالم، بل المفهوم الذي يتولى تنظيم سرد عمل معين. على هذا المستوى، تكون وجهة النظر والصوت متزاغفين. قد يسمعنا العمل اصواتاً غير صوت المؤلف، وقد يؤشر نقلات نظامية عديدة في وجهة النظر يمكن لدراسة شكلية مقاربتها (مثلاً، دراسة استخدام نعوت ثابتة في الفولكلور).

تقع دراسة علامات أولوية خطاب الراوي (كلام المؤلف)، أو خطاب شخصية معينة (كلام شخصي) في قصص الغائب أو المتكلم على مستوى الصياغة اللغظية، أي على مستوى خواص الخطاب. وتنتمي هذه الدراسة إلى شعرية التأليف بقدر ما تصب宿 النقلات في وجهات النظر حوايلاً للهيكلة (كما يظهر في تنوعات أسماء الشخصيات، وهي التنوعات التي تسم الرواية الروسية). على هذا المستوى تحديداً تكتشف كل تعقيدات التأليف الناجمة عن

الربط بين خطاب المؤلف وخطاب الشخصية (نعود هنا إلى ملاحظتي التي أوردتها سابقاً حول الطرق الكثيرة التي يمكن من خلالها نقل خطاب شخصية ما، وكذلك إلى نظام التصنيف الشبيه بذلك الذي استعرتة من دوريت كوهن) ⁽⁷⁹⁾.

إن مما له الصدارة بالنسبة لنا المستويات المكانية والزمانية للتعبير عن وجهة النظر. المنظور المكاني، بالمعنى الحرفي للكلمة، هو الذي يخدم قبل سواه بوصفه استعارة دالة على كل التعبيرات الأخرى عن وجهة النظر. ينطوي تطور سرد ما دائماً على منظورات إدراكية حسية تتضمن الموقع وزاوية النظر وعمق الحقل (كما هو الحال بالنسبة للفيلم). ويصبح الشيء نفسه على الموقع الزمني، أي موقع الراوي في علاقته بالشخصيات، وكذلك علاقة الشخصيات بعضها مع البعض الآخر. المهم مرة أخرى هو درجة التعقيد الناتجة عن التأليف المتضمن لمنظورات زمنية متعددة. قد يمشي الراوي مع الشخصيات، جاعلاً حاضر السرد منطبقاً على حاضره هو، وبذلك يقبل القيد وانعدام المعرفة اللذين يفرضهما عليه منظوره. أو على العكس، يمكن أن يتحرك الراوي إلى أمام أو إلى خلف، متطلعاً إلى الحاضر من وجهة نظر توقع ماض مستعاد أو بصفته ذكرى ماضية لمستقبل متوقع، الخ ⁽⁸⁰⁾.

تشكل أزمنة الأفعال النحوية وكيفياتها مستوىً متميزاً، يقدر ما يتركز النظر على موارد نحوية بحثة وليس دلالات زمنية بالمعنى الضيق للكلمة. وكما عند فايبريش، المهم بالنسبة لشرعية التأليف هو التنوعات في النبر الواقعية في مجلمل النص. ويبدي أوسبنسكي اهتماماً خاصاً بالتعاقب بين الزمن النحوي الحاضر، حين يُطبق على مشاهد تؤشر توقفاً في السرد، وهي مشاهد يصهر الراوي فيها حاضره مع حاضر السرد المتوقف، والزمن النحوي الماضي، عندما يعبر عن الفغزات في السرد كما لو كانت كميات منفصلة ⁽⁸¹⁾.

لا يزيد أوسبنسكي أن يخلط بين المستوى السيكولوجي والمستويات المشار إليها توا. إذ هو يستبقى لهذا المستوى التضاد بين وجهتي النظر

الموضوعية والذاتية، اعتماداً على التعامل مع الحالات الموصوفة على أنها حقائق مُسلم بصحتها تفرض نفسها على موقف، أو تغيرات في تجربة فرد معين. على هذا المستوى تحديداً يمكن أن توضع وجهة نظر خارجية (سلوك مراقب ما) على الضد من وجهة نظر داخلية (أي داخلية للشخصية الموصوفة)، دون أن يتعدد موقع المتكلم زمانياً ومكانياً بالضرورة. لا يعدو ما يسمى بتسرع المراقب كلياً الحضور شخصاً يعبر عن الظواهر النفسية والفيزيائية بالنسبة له بوصفها ملاحظات غير مرتبطة بذاتية مؤولة: «فَكَرْ»، «شَغَر»... وما إلى ذلك. ويكفي هنا عدد قليل من العلامات الشكلية «كما يبَدُو»، «مِنَ الْوَاضِح»، «بَدَا أَنْ»، «كَمَا لَوْ»... الخ. هذه العلامات الدالة على وجهة نظر «أجنبية» تُقرن عموماً بوجود رأي يوضع في علاقة تزامنية مع مشهد الفعل. لذا لا بد من تفادي الخلط بين معنيين لكلمة «داخلي»، المعنى الأول يميز ظواهر في الوعي يمكن أن تكون لضمير غائب، بينما الثانية - وهي وحدتها المقصودة بالبحث هنا - تميز موقع الراوي (أو الشخصية التي تتكلّم) في علاقتها مع المنظور الموصوف. يمكن للراوي أن يوضع في الداخل أو في الخارج بواسطة عملية يقال عنها إنها داخلية، أي ذهنية.

تأسس بهذا إذن ترابطات من التمييزات السابقة دون أن تصل حد تطابق الأجزاء بعضها مع البعض الآخر؛ مثلاً، بين وجهة النظر الاستذكارية على مستوى الزمن، ووجهة النظر الموضوعية على المستوى النفسي، وبين وجهة النظر التزامنية ووجهة النظر الذاتية. ولكن يبقى مهماً عدم الخلط بين هذه المستويات لأن أسلوب التأليف المهيمن في عمل ما ينجم تحديداً عن الوشائج بين وجهات النظر هذه، التي هي ليست بالضرورة متطابقة. تشخيص ضروب النبذجة المعروفة (سرديات المتكلم أو الغائب، حالات السرد لدى ستانزل .. الخ) هذه الأساليب المهيمنة، بينما هي تعطي المحظوظة ضميناً لأحد المستويات على حساب غيره.

لا يسع المرء إلا الإعجاب بالتوازن المتحقق هنا بين روح التحليل

وروح إنشاء التركيبة. لكن ما يستحق أعلى ثناء هو الفن الذي به تدمج فكرة وجهة النظر في شعرية تأليف، وتوضع بذلك داخل حقل الجاذبية الخاص بالتصور السردي. بهذا المعنى تؤشر فكرة وجهة النظر نقطة الذروة في دراسة تتركز على العلاقة بين التلقيظ والتقرير.

إذا كانت مكانة وجهة النظر متميزة ضمن إشكالية التأليف كما وصفتها، ما الذي نقوله إذن عن الصوت السردي؟⁽⁸²⁾ لا يمكن لمقوله وجهة النظر أن تستأصل المقوله الأدبية الخاصة بالصوت ما استعصى فصل الأخيرة عن مقوله الراوي غير القابلة للحذف بوصفها الإسقاط القصصي للمؤلف الواقعي في النص نفسه. إذا أمكن تعريف وجهة النظر دون استخدام استعارة تحيل إلى شخص، باعتبارها مكان الأصل، أو توجها، أو منفذًا لمصدر ضوئي يضيء في الوقت نفسه موضوعه ويقتضي ملامحه⁽⁸³⁾، فإن الراوي - متكلم الصوت السردي - لا يمكن أن يتحرر بالقدر نفسه من كل استعارة تحيل على الشخص ما يبقى الراوي المؤلف القصصي للخطاب⁽⁸⁴⁾.

استحالة استئصال فكرة الصوت السردي تؤكدها بقوه تلك الفتنة من الروايات المشبّدة من بوليفونية (تعددية) أصوات، حيث يحتفظ كل صوت فيها بتميزه، إلا إن كل صوت فيها يُطرح عبر علاقته مع كل صوت آخر. حسب ميخائيل باختين فإن دوستيوفسكي هو مبدع هذا النوع من الرواية، التي يسميهَا هذا الناقد الملهم «الرواية البوليفونية»⁽⁸⁵⁾. ولابد من فهم صحيح لأهمية هذه الرواية. فإذا كان هذا النوع من الرواية يميز نقطة الأوجه في بحثي للتصور في السرد القصصي، فإنه يعين أيضاً حداً مفروضاً على التأليف بصيغ المستويات، حداً يتعدّر بعده التعرف على نقطة انتلاقى المتمثّلة في فكرة الحبكة. لذلك فإن المرحلة الأخيرة في بحثنا ستكون نقطة خروجنا من حقل التحليل البنّوي أيضاً.

يعني باختين بالرواية البوليفونية بنية رواية تحدث قطيعة مع ما يسميه المبدأ المونولوجي (أو الأحادي الصوت) الذي يسم الرواية الأوربية، بما فيها

روايات تولستوي. يؤسس صوت المؤلف - الرواذي نفسه في الرواية المونولوجية بوصفه صوتاً مفرداً يعلو هرم الأصوات، حتى وإن كانت منسجمة فيما بينها بالطريقة المعقدة والدقيقة التي تحدثنا عنها في أعلاه، عبر تعامله مع وجهة النظر على إنها مبدأ التأليف. ويمكن لهذه الرواية نفسها أن تكون ثرية ليس فقط بالمونولوجات من كل صنف، ولكن أيضاً بالحوارات التي تعلو بها الرواية إلى مستوى الدراما. لكنها برغم ذلك تشكل، بوصفها كلاً مرتباً، المونولوج الكبير الذي يعود للراواي. يبدو للوهلة الأولى أن من الصعب تخيل الأشياء على حالة خلاف هذه إذا ما افترضنا أن الرواذي يتكلم بصوت واحد، كما ستزداد بلاغة القصص بالمعنى الذي قصده وبين بوث. لذلك فإنها لثورة في فهم الرواذي، وصوت الرواذي، وبالقدر نفسه صوت الشخصية، تؤسس الأصلة الغربية للرواية البوليفونية. لدينا فعلياً تطوير للعلاقة الحوارية بين الشخصيات يصل حد جعلها تشمل العلاقة بين الرواذي وشخصياته. يختفي «وعي المؤلف الفريد المتميّز» («شعرية دوستيوفسكي»، ص.6)، ويظهر مكانه راو «يعاور» شخصياته ويتحول إلى تعددية من مراكز الوعي لا تقبل الاختزال إلى قاسم مشترك أعظم. إن ما يشكل الفرق بين الرواية المونولوجية والرواية الحوارية هو إخفاء الحوارية هذه على صوت الرواذي الخاص. الأمر المهم هو الحوارية في نهاية المطاف، أي الطبيعة الحوارية للعمل برمته (ص.14). لذلك فإن التدمير الكلي يطال العلاقة ذاتها بين خطاب الرواذي وخطاب الشخصية.

أول رد فعل لدى هو الاحتفاء ببرؤية البنية الحوارية للخطاب، للتفكير، للوعي الذاتي تُرفع إلى مستوى مبدأ بنوي للرواية⁽⁸⁶⁾. رد فعل الثاني هو التساؤل إن لم يكن المبدأ الحواري الذي يبدو وكأنه يتوج هرم مبادئ التأليف التي تحكم القصص السردي، ينسف في الوقت ذاته أساس الصرح، وأقصد به الدور التنظيمي للحبك، حتى وهو يُوسع ليتضمن كل أشكال تركيبة المتنوع التي بها يبقى القصص السردي محاكاً لل فعل. بانتقالنا

من محاكاة الفعل إلى محاكاة الشخصيات، ومن ثم إلى أفكارها ومشاعرها ولغتها، وبعبورنا للعبة الأخيرة، العبور من المونولوج إلى الحوار، على مستوى خطاب الراوي وبالقدر نفسه الشخصيات، ألا نكون قد استبدلنا من دون تعليق بالحبك مبدأ تركيبياً مختلفاً اختلافاً جذرياً هو الحوار نفسه؟

تكثر مثل هذه الملاحظات في «شعرية دوستيوفسكي». يشهد تراجع الحبكة بوجه مبدأ التجاور والتفاعل على ظهور شكل درامي يميل فيه المكان إلى أن يحتل موقع الزمان⁽⁸⁷⁾. وتفرض صورة أخرى نفسها، هي «الطباق» counterpoint (فن مزج الألحان - م)، الذي يجعل كل الأصوات تتزامن. فكرة «البوليفونية» ذاتها، التي تتماهى مع فكرة التنظيم الحواري، تشير إلى ذلك بالفعل. إذ يبدو أن تجاور الأصوات قد حل محل التصور الزمني لل فعل، وهو ما اتخذته نقطة البدء لكل تحليلاتي. يضاف إلى ذلك أن الحوار يأتي معه بعامل عدم الاكتمال، البقاء دون انتهاء، وهو ما يؤثر ليس في الشخصيات ونظرتها إلى العالم فقط، ولكن في التأليف نفسه الذي يصدر عليه حكماً، كما يبدو، بان يبقى «ذا نهاية مفتوحة»، إن لم نقل «من دون نهاية». هل يفضي بنا هذا إلى استنتاج أن الرواية المونولوجية وحدها تواصل التكيف مع مبدأ التأليف الذي يستند إلى الحبك؟

لا أعتقد أن ثمة ما يستدعي الوصول إلى هذا الاستنتاج. في الفصل الموسوم «خواص الجنس وتأليف الحبكة في أعمال دوستيوفسكي» (ص. ص. 83 - 149) يشدد باختين في ديمومة وتواتر أشكال التأليف الموروثة من رواية المغامرات والاعترافات وسير القديسين، وبالخصوص من أشكال الملهأة الجادة، التي تجمع هي نفسها الحوار السocraticي بالهجاء المنبي Menippean، الموارد من أجل جنس يؤمن، دون أن يكون هو نفسه نمطاً من الحبكة، منبئاً للحبكات . وهذا الجنس، الذي يسميه باختين «الكرنفالي»، قابل للتعرif تماماً برغم تنوع تجسياته⁽⁸⁸⁾. يصبح الجنس «الكرنفالي» بذلك المبدأ المرن بلا حدود لتأليف لا يمكن وصفه أبداً بافتقاد الشكل.

إذا ما أمكننا استنتاج خلاصة من هذه المقارنة بين الرواية البوليفونية والجنس الكرنفالي فهي ما يلي : لا خلاف على أن الرواية البوليفونية تصل بقدرة محاكاة الفعل على الامتداد إلى أقصى حدودها الممكنة. ومع الوصول إلى الحد الأقصى لا تعود رواية صافية لأصوات متعددة - مثل «الأمواج» لفرجينيا وولف - رواية على الإطلاق، وإنما نوع من الموشح الديني (*) (أوراتوريو) مطروح للقراءة. أما أن الرواية البوليفونية لا تتجاوز هذه العتبة، فإنما يعزى ذلك إلى المبدأ المُنظم المستمد من التقليد الطويل الذي يميز حدوده الجنس الكرنفالي. باختصار، تدعونا الرواية البوليفونية إلى عزل مبدأ الحبك عن المبدأ المونولوجي، وإلى مذه إلى النقطة التي يتتحول عندها القصص السردي إلى جنس جديد. ولكن، من قال إن القصص السردي هو الكلمة الفصل في تمثيل ضروب الوعي وعالمها؟ إن امتيازه يبدأ ويتنهى عند النقطة التي يمكن فيها تعريف السرد بأنه «حكاية زمن»، أو الأفضل «حكاية عن الزمن».

إن ما يمنع فكرة الصوت أهمية خاصة بالنسبة لي هو تحديداً ما يصاحبها من معانٍ زمنية مهمة. يقرر الراوي في الواقع، بوصفه مؤلف خطاب معين، حاضراً ما - هو حاضر السرد - وهو قصصي خيالي تماماً كما هو حال لحظة الخطاب التي تشكل التلقيظ السردي. يمكن اعتبار حاضر السرد هذا لا زمنيا إذا كنا لا نسمع، كما هو شأن كيت هامبرغر، إلا بنوع واحد من الزمن، هو الزمن «الواقعي» للذوات «الواقعية» التي تحمل تقريراتها المتصلة بـ«الواقع». ولكن لا يوجد ما يدعو إلى استبعاد فكرة الحاضر القصصي إذا أقررنا أن الشخصيات نفسها هي الذوات القصصية التي تحمل الأفكار والمشاعر والخطاب. تكشف هذه الشخصيات على نحو تدريجي

(*) oratorio: هو تأليف موسيقى نؤديه الأصوات والآرکسترا، يحكي قصة دينية دون أزياء أو ديكور أو فعل درامي (المترجم)

زمنها الخاص في القصص، وهو زمن يتضمن ماضياً وحاضراً ومستقبلاً - حتى ضرورياً من شبه الحاضر - بينما هي تنقل محورها الزمني في سياق القصص. إن هذا الحاضر القصصي هو ما نسبه إلى مؤلف الخطاب القصصي، إلى الراوي.

تفرض هذه المقوله نفسها لسبعين. أولاً، إن دراسة أزمنة الأفعال النحوية في القصص السردي، وخصوصاً تلك المتعلقة بالمونولوج الذي يقدمه المونولوج المروي *erlebte Rede*، قد وضعتنا لمرات عديدة وسط تفاعل التداخلات بين زمن الراوي وأزمنة الشخصيات. وهي «لعبة مع الزمن» تضاف إلى تلك التي حللتها آنفاً، لأن الانقسام بين تلقيظ وتقرير قد أمتد الآن إلى الانقسام بين خطاب المتكلم (الراوي، المؤلف القصصي) وخطاب الشخصية .

فضلاً عن ذلك، تسمح لنا نسبة حاضر خاص بالسرد إلى الصوت السردي بحل مشكلة تركتها معلقة حتى الآن، والمقصود بها موقع الفعل الماضي المطلق *preterite* بوصفه الزمن الأساس للسرد. إن كنت قد اتفقت مع كيت هامبرغر وهارالد وينترش على فصل الماضي المطلق *preterite* للسرد عن إحالته على زمنعيش، وبذلك على ماضٍ «واقعي» لذات «واقعية» تتذكر أو تعيد بناء ماضٍ تاريخي «واقعي»، فإن من الصعب على في نهاية المطاف القول مع هامبرغر، أن الزمن الماضي المطلق يحتفظ بشكله النحوبي بينما هو يطرح عنه دلالته على الماضي، أو القول مع فاينريش أن الزمن الماضي المطلق لا يعود كونه إشارة دخول إلى السرد. إذ يحق لنا التساؤل لماذا يحتفظ الماضي المطلق بشكله النحوبي إذا كان قد فقد كل دلالة زمانية؟ ولماذا يكون إشارة مميزة على الدخول إلى السرد؟ إجابة واحدة ترد على الذهن. لا نستطيع القول إن الماضي المطلق يحتفظ بشكله النحوبي وامتيازه لأن القارئ يفهم حاضر السرد على أنه لاحق على القصة المروية، وبالتالي أن القصة المحكية هي ماضي الصوت السردي؟ ألا تقع كل قصة محكية في

ماضي الصوت الذي يحكىها؟ من هنا خرجت الحيل التي استخدمها كتاب عصور أخرى بادعائهم العثور على مفكرة بطلهم في خزانة أو في العلبة، أو أنهم سمعوا القصة من عابر سبيل. كانت الغاية من مثل هذه الحيلة تقليد دلالة الماضي بالنسبة للذاكرة في الحالة الأخيرة، ودلالته بالنسبة للكتابة التاريخية في الحالة الأولى. عندما يطرح الروائي هذه الحيل جانباً يبقى ماثلاً ماضي الصوت السردي، الذي هو ليس صوت الذاكرة ولا صوت كتابة التاريخ وإنما الصوت الناجم عن بُعدية الصوت السردي على القصة التي يرويها⁽⁸⁹⁾.

إجمالاً، يصعب عزل فكريتي وجهة النظر والصوت عن بعضهما البعض إلى حد يجعل التمييز بينهما متعذراً. لا تعوز لوتمان وباختين وأوبنسكي التحليلات التي تُغْبِر دون نقاط انتقال ملحوظة من واحدة إلى أخرى. إنها بالأحرى مسالة وظيفة واحدة تم مقاربتها من منظور سؤالين مختلفين. تجيب وجهة النظر عن السؤال «من أي موقع ندرك ما تعرضه علينا حقيقة السرد؟» وبالتالي من أين يتكلّم المرء؟ تجيب الصوت عن سؤال «من المتكلّم هنا؟» إذا شئنا تفادى أن تضلّلنا استعارة الرؤية ونحن نأخذ بالحسبان سرداً يُنقل فيه كل شيء، ويتمثل فيه جعل شيء ما مرئياً عبر عيون شخصية ما، الذي هو حسب تحليل أرسطو للأـlexis (الخطابة، جودة الأداء)، «وضع الأشياء أمام أعيننا»، أي توسيع الفهم إلى شبه حدس، إذن لابد من اعتبار الرؤية إضفاء العينية على الفهم، وتكون وبالتالي على نحو متناقض تابعة للسمع⁽⁹⁰⁾.

لا يبقى في ظل هذه المعطيات، إلا فارق واحد بين وجهة النظر والصوت؛ تظل وجهة النظر متصلة بمشكلة التأليف (كما رأينا لدى أوبنسكي)، وبهذا تبقى ضمن اختصاص حقل البحث في التصور السردي. لكن الصوت يظل مشتبكاً مع مشاكل الاتصال ما يبقى متوجهاً بنفسه إلى قارئ ما. لذلك فإن موقعه نقطة الانتقال بين التصور وإعادة التصور، بقدر ما تميز

القراءة نقطة الانتقال بين عالم النص وعالم القارئ. هاتان الوظيفتان، على وجه الدقة، هما القابلتان للتبادل. كل وجهة نظر دعوة موجهة إلى القراء ليتجه تحديدهم نحو الاتجاه نفسه الذي يقصده المؤلف أو الشخصيات. أما الصوت السردي فهو الكلام الصامت الذي يقدم عالم النص إلى القارئ. وهو في هذا يشبه الصوت الذي تكلم إلى أوغسطين في ساعة هدايته قائلاً «خذ! واقرأ!» ⁽⁹¹⁾ *Tolle! Lege!*.

الفصل الرابع

التجربة القصصية للزمن

أناح التمييز بين التلخيص والتقرير داخل السرد إطاراً مناسباً في الفصل السابق لدراسة الألعاب مع الزمن الناجمة عن الانقسام إلى الزمن الذي يستغرقه السرد وزمن الأشياء المروية، الذي يوازي هو نفسه هذا التمييز. ولقد أظهر تحليلنا لهذه البنية الزمنية الانعكاسية ضرورة أن تنسب إلى هذه الألعاب مع الزمن غاية (finalité) النطق بتجربة ما للزمن تكون هي الرهان في هذه الألعاب. ونحن إذ نفعل ذلك إنما نفتح المجال أمام بحث تناخم فيه مشاكل التصور السريدي المشاكل الخاصة بإعادة تصور السرد للزمن . إلا أن هذا البحث لن يعبر الآن العتبة التي تؤدي من الإشكالية الأولى إلى الثانية، طالما أن تجربة الزمن المطروحة للبحث هنا هي تجربة قصصية أفقها عالم تخيلي يبقى هو عالم النص. لن يجعل إشكالية التصور السريدي تعلو لتدخل في إشكالية إعادة تصور السرد للزمن إلا المواجهة بين عالم النص والعالم المعيش الخاص بالقارئ.

على الرغم من هذا التقييد، المطروح بوصفه مسألة مبدأ، تستلزم فكرة عالم النص منا أن «تفتح» - إن عدنا إلى التعبير المستخدم من قبل^(١) -

العمل الأدبي على «خارج» يسقطه أمامه ويفزنه لامتلاك نقيدي يمارسه القارئ. ولا تتناقض فكرة الانفتاح هذه مع الإغلاق الذي ينطوي عليه مبدأ التصور الشكلي . إذ يمكن لعمل ما أن ينغلق على نفسه بقدر تعلق الأمر ببنائه وينفتح على عالم ما في آن واحد، كمثل «نافذة» تستقطع منظوراً عابراً لمنظر خلوي خارجها⁽²⁾. ويتناقض هذا الانفتاح في اقتراح عالم قابل للسكنى. في هذا الصدد لن يكون عالم غير مضياف، كما هو شأن العالم الذي تسقطه العديد من الأعمال الحديثة، كذلك إلا داخل إشكالية الفضاء غير القابل للسكنى نفسها. وما أسميه هنا التجربة السردية للزمن هو الجانب الزمني من هذه التجربة الافتراضية للوجود - في - العالم التي يقترحها النص. على هذا الوجه تحديداً يمارس العمل الأدبي، بينما هو ينفلت من انغلاقه «الانتساب إلى...» و«التوجه نحو...» باختصار «إنه حول...». إن عالم العمل في غياب تلقّيه من قبل القارئ والتقاطع بين هذه التجربة القصصية وتجربة القارئ الفعلية، يؤلف ما أسميه متعالية محاباة في النص⁽³⁾.

لا وظيفة إذن لما يبدو للوهلة الأولى تعبيراً متناقضاً، واعني به «التجربة القصصية الخيالية»، سوى تعين إسقاط للعمل، قادرٍ على التناقض مع التجربة العادية للفعل؛ وهي تجربة بالتأكيد، ولكنها تجربة قصصية خيالية مادام العمل وحده يسقطها.

لقد اخترت لتوضيع ما أقوله ثلاثة أعمال هي «السيدة دالاوي» لفرجينيا وولف، و«الجبل السحري» لتوomas مان، و«بحثاً عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست. لمَ هذا الاختيار؟ أولاً، لأن هذه الأعمال الثلاثة تضيّع التمييز الذي أقترحه منديلو Mendilow بين «حكايات الزمن» و«حكايات حول الزمن»⁽⁴⁾. إن كانت رواية حكاية زمن، كما يقول توماس مان في مقدمة الجبل السحري، هو أمر عسير، إلا أن الحقيقة كذلك هي أن الرغبة في رواية حكاية عن الزمن ليست مستحبة إلى هذا الحد. إننا نعترف طوعاً أننا وضعنا نصب أعيننا شيئاً من هذا القبيل في المصنف الحالي». إن الأعمال

التي سندرسها هي «حكايات حول الزمن»، بمقدار ما بقيت فيها تجربة الزمن نفسها هي الرهان في هذه التحولات البنوية.

فضلاً عما سبق، فإن كل واحد من هذه الأعمال يستكشف بطريقته الخاصة أنماطاً مجهولة من التوافق المتنافر، الذي لم يعد يؤثر في التأليف السردي حسب، ولكن في التجربة المعيشية للشخصيات في السرد أيضاً. وسأتكلم على «تنييعات تخيلية» لأعين هذه الصور المتوعنة من التوافق المتنافر، التي تتجاوز كثيراً الجوانب الزمنية للتجربة اليومية، سواء في محيط الممارسة Praxis أم التعاطف والمعاناة pathos، كما وصفتها في الجزء الأول تحت عنوان المحاكاة¹. إنها تنييعات للتجربة الزمنية لا يستطيع استكشافها إلا القصص الخيالي، والقصد من طرحها للقراءة إعادة تشكيل تصور الزمنية الاعتبادية⁽⁵⁾. أخيراً تشارك هذه الأعمال الثلاثة باستكشافها، ضمن حدود التجربة الرئيسية للت兼容 المتنافر، علاقة الزمن بالأبدية التي طالعتنا لدى أوغسطين بجوانب كبيرة التنوع. ينطلق الأدب هنا أيضاً اعتماداً على تنييعات تخيلية. يستطيع كل واحد من الأعمال الثلاثة المدروسة، إذ هو يحرر نفسه على هذا النحو من أكثر كيفيات الزمن خطبة، أن يستكشف بالمقابل المستويات التراتبية التي تشكل عمق التجربة الزمنية. يكشف السرد القصصي بذلك زمنيات ذات امتداد إلى هذا الحد أو ذاك، مقدماً لنا صورة مختلفة للذكر، للأبدية داخل الزمن وخارجه، وأضيف: للعلاقة السرية بين الأبدية والموت⁽⁶⁾.

هلموا بنا الآن نتعلم عن الزمن من هذه الحكايات الثلاث.

بين الزمن الأخلاقي والزمن التذكاري، «السيدة دالاوي»

قبل أن ابدأ تأويلي لابد أن أؤكد مرة أخرى على الفرق بين مستويين

(*) الأبد «استمرار الوجود في أزمة مقدرة غير منتهية في جانب المستحيل، كما أن الأزل استمرار الوجود في أزمة مقدرة غير منتهية في جانب الماضي، والسريري ما لا أول له ولا آخر». «تعريفات العرجاني» - المترجم.

للقراءة النقدية لعمل واحد. يتركز اهتمامنا في المستوى الأول على التصور الذي يطرحه العمل ذاته. وينصب اهتمامنا في المستوى الثاني على رؤية العالم والتجربة الزمنية اللتين يسقطهما هذا التصور خارج نفسه. في حالة رواية «السيدة دالاوي» يعاني النوع الأول من القراءة، بينما هو حافل لا ينقصه الحصب، من نقصٍ بين^(*). فإذا كان السرد يتم تصوره بالطريقة الدقيقة التي سأصفها، فإنما ذلك لكي يتبع للراوي - ولا أقول المؤلف، بل الصوت السردي الذي يجعل العمل يتكلم ويقصد بخطابه القارئ - أن يقدم للقارئ حصيلة سخية من التجارب الزمنية يشارك فيها. من جهة أخرى، لا أتردد عن الإقرار بأن التصور السردي في «السيدة دالاوي» - وهو تصور فريد تماماً، برغم أن من السهل وضعه ضمن عائلة روايات «تيار الوعي» - هو الذي يخدمنا بوصفه الأساس لتجربة شخصياتها للزمن، والتي يسعى الصوت السردي في الرواية إلى إيصالها للقارئ.

يحصر الراوي القصصي كل حوادث القصة المروية بالفترة الزمنية المحصورة بين صباح يوم حزيراني راتق عام 1923 ومسانه، أي عدة سنوات بعد نهاية ما سُمي الحرب العظمى. ترافق دقة التقنية السردية بساطة في خط القصة. تدعو كلاريسا دالاوي، وهي امرأة في حوالي الخمسين تنتهي إلى مجتمع الطبقة العليا اللندني، إلى حفلة استقبال تلك الأمسية، وسوف تطبع أحدها ذروة السرد وخاتمه. يعمل الحبك على تشكيل قطع ناقص^(*) نقطته البؤرية الثانية الشاب سبتموس وارن سميث، وهو جندي عريق من جنود الحرب العظمى، يقوده جنونه إلى الانتحار قبل ساعات قليلة من بدء حفلة كلاريسا. تتكون العقدة التي تجمع عناصر هذه الحبكة معاً من إعلان خبر موت سبتموس من قبل الدكتور برادشو، وهو من مشاهير الأطباء، يتميّز إلى حلقة معارف كلاريسا. تبدأ القصة مع كلاريسا وهي تستعد صباحاً للخروج

(*) يتخذ القطع الناقص شكلاً بيضوباً وله مركزان متساوياً الأهمية - المترجم.

لشراء زهور لحفلتها، وسوف تتركها في أخرج لحظات الأمسية. كادت كلاريسا، قبل ثلاثين عاماً، أن تتزوج بيتر ولش، وهو من أصدقاء الطفولة وتتوقع عودته الوشيكة من الهند حيث تخبطت حياته في مهن ثانوية ومشاريع حب فاشلة. أما ريتشارد، الذي فضلته كلاريسا على بيتر في تلك الأيام، والذي أصبح منذ ذلك الحين زوجها، فإنه رجل مهم في اللجان البرلمانية دون أن يكون سياسياً لاماً. تتحرك بقية الشخصيات المترددة على عالم لندن الاجتماعي بفعل جاذبية تصدر عن هذه الحلقة الضيقة من أصدقاء الطفولة. وما لـ أهمية أن سبتموس لا ينتهي إلى هذه الحلقة، وإن العلاقة بين مصيري سبتموس وكلاريسا تتحقق (بوساطة تقبيلات سردية سأناكلم عنها لاحقاً) في مستوى أعمق من مجرد حدث مفاجئ يقلب الأحوال (*coup de théâtre*) - وصول خبر انتحار سبتموس في منتصف الحفل - من ذلك النوع الذي يدفع العبة إلى ذروتها.

تمتاز التقنية المستخدمة في «السيدة دالاوي» بدقة متناهية . أول إجراء يمكن أن اذكره، وهو اقرب الإجراءات إلى الكشف، يتمثل في تأشير مرور اليوم وهو يتقدم بعدد كبير من الأحداث الصغيرة. عدا انتحار سبتموس بالطبع، تدفع هذه الأحداث الصغيرة السرد أحياناً نحو نهايته المتوقعة؛ الحفلة التي تدعى إليها السيدة دالاوي. إن قائمة الغدو والرواح الدائنة، والواقع واللقاءات طويلة حقاً: في الصباح يعبر طريقها أمير ويلز أو شخصية أخرى من العائلة المالكة، وتنكتب طائرة إعلانها على السماء راسمة الخطوط العريضة لأحرف كبيرة يقوم الجميع بتهجيتها؛ تذهب كلاريسا إلى بيتها لتجهز الثوب الذي سترتديه في الحفلة؛ ويفاجئها بيتر ولش العائد توا من الهند بينما هي منهكـة بالخياطة، وبعد تقلـب رماد الماضي تقبلـه كلاريسا. ويغادر بيتر باكيـا فيـمز عبر الأماكن نفسها التي كانت كلاريسـا قد مـرت بها، ويلتقـي صـدقة بالـزوجـين سـبـتمـوس وـرـزيـا (وـهـي صـانـعـة قـبـعـاتـ منـ مـيـلانـوـ تـزوـجـتـ منـ سـبـتمـوسـ)؛ رـزيـا تـأخذـ زـوجـهاـ إـلـىـ المعـالـجـ النفـسيـ الأولـ،ـ الدـكتـورـ هـولـمزـ،ـ

يقلب ريتشارد في رأسه فكرة شراء عقد من اللؤلؤ لزوجته، لكنه يختار وروداً بدلاً عنه (هذه الورود التي تدور بين أطراف مختلفة للقصة؛ والتي تتوقف للحظة على ورق الحائط في غرفة سبتموس، بعد أن حكمت عليه مهنة الطب أن يلزم الراحة)؛ ريتشارد، لفروط خجله، يعجز عن النطق برسالة الحب التي تدل عليها هذه الورود، الآنسة كيلمان، المعلمة الورعه والقبيحة الشكل لإليزابيث ابنة آل دالاوي، تخرج للتبعض مع إليزابيث التي تركت معلمتها في منتصف تناولها الحلوي بالشوكولا؛ سبتموس، وقد أخبره الدكتور أن يترك زوجته إلى مصحة في الريف، يرمي نفسه من النافذة؛ بيتر يقرر الذهاب إلى حفلة استقبال كلاريسا، ثم يأتي المشهد الكبير الخاص بحفلة السيدة دالاوي والذي فيه يعلن الدكتور برادشو خبر انتحار سبتموس؛ تتلقى السيدة دالاوي خبر انتحار هذا الشاب الذي لا تعرفه بطريقة تحسم الطابع الذي ستضفيه هي نفسها على انتهاء المساء، الذي هو موت اليوم أيضاً. تتخلل هذه الأحداث، كبرت أم صغرت، دقات ساعة بع بن القوية وأجراس أخرى في لندن. وسأظهر لاحقاً أننا لن نجد أهم معانٍ لهذا التذكير بالساعة في مستوى تصور السرد، فكان الرواية مقيد بمساعدة القراء على العثور على أنفسهم في الزمن المروي. إن لدقائق بع بن مكانها الحقيقي في تجربة الشخصيات المختلفة للزمن. إنها تنتهي إلى إعادة التصور القصصي الخيالي للزمن الذي يتناوله هذا العمل بياضه.

إلى هذا الإجراء الأول المتمثل بالتراكم المتتصاعد ينضم مستوى آخر معروف على نطاق أوسع. في بينما يدفع السرد إلى أمام بفعل كل ما يحدث - مهما صُرُّ - في الزمن المروي، فإنه في الوقت ذاته يُسحب إلى الخلف، أو لنقل يؤخَّر، عبر وفرا من الرحلات القصيرة إلى الماضي، تشكل الكثير من الأحداث في الفكر، وتقدم في متواليات طويلة، بين التدفقات القصيرة للفعل. هذه الأفكار المتنقلة - «فكرة»، «فكرت» - في مجلملها تعد، بالنسبة إلى أفراد حلقة آل دالاوي، عودة إلى طفولتهم في بورتون، وبالخصوص إلى

كل ما يمكن أن يتصل بحب ضائع، ويرفض الزواج بين كلاريسا وبيترا. بالنسبة لسبتموس وزريا تمثل عطسات مماثلة في الماضي اجترارا يائسا لسلسلة الأحداث التي أدت إلى زواج مشزوم وسوء طالع مطلق. هذه المتوايلات الطويلة من الأفكار الصامتة - أو فلنقل بالمعنى عينه، الخطابات الداخلية - لا تشكل فقط استرجاجات تدفع الزمن المروي قدما، وهنا المفارقة، من خلال تأخير حركته، بل هي تحفر من الداخل لحظة الحدث الفكري، وتضخم من الداخل لحظات الزمن المروي، بحيث يبدو فاصل السرد برغم قصره النسبي، غنياً باتساع ضمني⁽⁷⁾. بموازاة مسار هذا اليوم الذي تتخلل تقدمه دقات بع بن، نجد أن نوبات التذكر والحسابات التي تحاول كل شخصية بواسطتها أن تحدس التخمينات التي تراود الآخرين بشان مظاهرها، وأفكارها، وأسرارها، تشكل هذه كلها سلسلة من العقد تمنع انتشارها النوعي لامتداد الزمن المروي⁽⁸⁾. لذلك يتألف فن الفصص هنا من جمع عالم الفعل وعالم الاستبطان في نسيج واحد، ومن مزج الإحساس باليومية بالإحساس بالذات الداخلية.

ليس من شك في أن نقداً أدبياً أكثر اهتماماً بتصوير الشخصية منه باستكشاف الزمن المروي، والوصول عبره إلى الزمن الذي تعشه الشخصيات في السرد، سيجد أن هذا الغوص في الماضي إلى جانب تقليل الرأي المتواصل في النفوس الذي تمارسه الشخصيات بعضها على البعض الآخر يسهم مع الأفعال الموصوفة من الخارج في إعادة بناء الشخصيات في حالتها الراهنة من الداخل. إن اشتباك الحاضر المروي مع الماضي المستعاد يضفي، من خلال منحه السرد عمقاً زمنياً، عمقاً سيكلولوجياً على الشخصيات دون أن يعطيها برغم ذلك هوية مستقرة؛ إلى هذا الحد من التناحر هي اللمحات التي تحملها الشخصيات عن بعضها البعض الآخر وعن نفسها. ويترك القارئ ممسكاً بأجزاء متباينة من لعبة كبيرة هي لعبه التعرف على الشخصيات، لكن حلها يفلت منه بقدر ما يفلت من الشخصيات في السرد. ومؤكد أن هذه المحاولة لتعريف الشخصيات تستجيب لإرادة من

الراوي القصصي، عندما يترك هذا الصوت الشخصيات لبحثها المطول⁽⁹⁾.

هناك إجراء آخر يستحق الاهتمام من إجراءات التقنية السردية المستخدمة في «السيدة دالاوي»، هو إجراء لا يتجلّى بوضوح كما هو حال الإجراء السابق تماماً. يُؤَدِّيُ الرَّاوى - الذي يمنحه القارئ دون تردد امتيازاً مبالغًا فيه في معرفة أفكار كل الشخصيات من الداخل - بالقدرة على الانتقال من تيار وعي إلى آخر عن طريق جعل الشخصيات تلتقي في الأماكن ذاتها (شوارع لندن، حديقة عامة)، والتعرف على الأصوات ذاتها، والحضور في الأحداث عينها (مرور سيارة أمير ويلز، تحليق الطائرة فوق الحشد.. الخ).

بهذه الطريقة تدمج قصة سبتموس، البعيدة كل البعد عن حلقة دالاوي، في الحقل السردي لأول مرة. لقد سمع سبتموس، شأنه شأن كلاريسا، الإشاعات التي انبثقت عن الحادث الملكي (وسرى فيما بعد الأهمية التي سيكتسبها ذلك في النظرة التي يحملها الأبطال المختلفون إلى الزمن نفسه). يقفز الرَّاوى بفضل اللجوء إلى هذه العملية نفسها من اجترار بيتر لحب الأمس الضائع إلى تبادل الآراء المهلّك بين رزيا وسبتموس، في مراجعة لكارثة الرباط بيتهما. إن وحدة المكان، المناقشة وجهاً لوجه على مقعد في الحديقة ذاتها، تساوي وحدة آن واحد يطعمه الرَّاوى بامتداد حقبة من الذكرة⁽¹⁰⁾. إن ما جعل هذا الإجراء شهيراً الأثر الترجيبي الذي يعرض عن أثر القطع الذي خلقته القفزة من تيار وعي إلى آخر: فأمام حب الأمس الذي كابده بيتر فقد انتهى دون عودة وانقطع دابره، وكذلك حال زواج رزيا وسبتموس، انتهى ولاأمل له في مستقبل ممكّن. نتحرّك فيما بعد من بيتر إلى رزيا عبر انتقالة مشابهة، عن طريق عزف العجوز المقعدة على القيثار تغنى حالات عشق آفلة. هناك جسر يقام بين النقوس من خلال استمرارية المكان، وترجيع خطاب داخلي لدى شخص آخر. في مناسبة أخرى، يتبع وصف غيوم جميلة في سماء حزيران للقصة أن تجتاز الهوة التي تفصل مسار أفكار الشابة إليزابيث، وهي تعود من مغامرتها بعد أن أفلّتت من الآنسة

كيلمان، وتيار الوعي الخاص بسبتموس وهو يلازم فراشه بطلب من المعالجين النفسيين. إن المكوث في المكان عينه، والتوقف في حقبة زمنية عينها يشكلان جسراً بين زمانيتين غريبيتين أحدهما عن الأخرى.

إن هذه الإجراءات، الدالة على التصور الزمني، تخدم في تحقيق تشارك الراوي والقارئ في تجربة زمنية، أو بالأحرى في نطاق كامل من التجارب الزمنية، وهي لذلك تخدم في إعادة تصور الزمن ذاته في قراءتنا؛ هذا هو ما يلزم الآن إظهاره عبر النفاذ إلى الحكاية حول الزمن تلك التي تسرب خلال «السيدة دالاوي».

واضح تماماً أن ما يمثل الزمن التعلقي في القصة دقات بع بن وغيرها من الأجراس وال ساعات التي تؤشر ببرنيتها مرور الساعات. لكن المهم ليس هذا التذكير بالساعة، الذي يدق بالنسبة للجميع في وقت واحد، ولكن العلاقة التي يؤسسها الأبطال المختلفون مع هذه العلامات الدالة على الزمن. وتشكل التنوعات نفسها في هذه العلاقة، التي تعتمد على الشخصية والمناسبة، التجربة الزمنية القصصية التي يشيدها السرد بمتنه الحرث من أجل أن يفلح في إقناع القارئ.

تعالى دقات بع بن لأول مرة بينما كلاريسا تستعيد في طريقها إلى أسواق ويستمنس الفاخرة القطع الذي انتهت إليه أيامها السعيدة مع بيتر، دون أن تعلم بعد أنه قد عاد. المهم هو دلالة دقات بع بن بالنسبة لها في هذه اللحظة: «هناك! انطلق الصوت فجأة . تحذيريا في البداية، موسيقيا؛ ثم الساعة التي لا تستعاد. وذابت الدوائر الرصاصية الكثبية في الهواء». (ص.5). هذه الجملة، التي تكرر ثلاث مرات في سياق السرد، ستذكرة هي ذاتها بتعالى زمن الساعة بالنسبة للجميع. أهي الساعة التي لا تستعاد؟ لكن ما لا سبيل إلى استعادته في هذا الصباح العجزياني ليس ثقيرا، إنه بيت حيوية جديدة في متعة أن يكون المرء حيا، مع تجدد كل ساعة وتوقع مساء متألق. لكن ظلاً يعبر: إذا عاد بيتر ألن يخاطبها مرة أخرى بتهكمه الرقيق بوصف

«المضيفة الكاملة»؟ هكذا يمر الزمن الداخلي، تسحبه الذاكرة إلى وراء ويدفعه التوقع إلى أمام. روح الانتشار (*distentio animi*) : «لقد ظلت دائماً تنطوي على الشعور بأن العيش خطر، خطر جداً حتى ولو ل يوم واحد» (ص. ١١). كلاريسا الغريبة، رمز الانشغال الذي لفظه غرور العالم؛ والتي تقلقها صورتها المعروضة لتأويل الآخرين، تراقب بحذر تقلبات مزاجها، وهي قبل كل شيء منهكمة بشجاعة في الحياة برغم أن الأخيرة تفتقر إلى الاستقرار وتعاني الأزدواجية. بالنسبة لها لازمة شكسبير في «سمبلين» تبقى تتردد في نشيد يحتويه سياق السرد:

كُفْت عن مخافة حر الشمس
وثورات الشتاء الصاربة^(١١).

لكن علينا قبل أن ننظر في المناسبات الأخرى التي تدق فيها بيع بن، ملاحظة أن الزمن الرسمي الذي يواجه الشخصيات لا يعتمد على زمن الساعات ولكن على ما يتواطأ معه. معه يتافق كل ما يستحضر في السرد التاريخ التذكاري، إن استخدمنا تعبير نيتشه، بدءاً بالديكور الرخامي الفاخر للعاصمة الفخمة (والعاصمة هي المكان «الواقعي» لكل الأحداث وترجماتها الداخلية في هذه القصة). يفرز هذا التاريخ التذكاري بدوره ما ساغامر بتسميته «الزمن التذكاري»، والذي ليس الزمن التعلقي إلا التعبير المسموم عنه. الشخصوص التي تمثل السلطة والقوة تنتهي إلى هذا الزمن التذكاري الذي يشكل الثقل الموزان للأزمـنة المعيشـة التي تجربها كلاريسا سبتموس؛ إنه الزمن الذي سيدفع بقوته سبتموس إلى الانتحار، وسيقذف كلاريسا بسبب كبرياتها إلى مواجهة عنيفة مع الحياة^(١٢). لكن ابرز شخصوص السلطة هم الأطباء المزروعون الذين عذبوا سبتموس المسكين الغارق في أفكاره الانتحارية إلى حد دفعه إلى حتفه. فما الجنون بالنسبة للسير وليم براذشو، تلك الشخصية الطبية المرموقة التي زاد من رفعتها لقب الفروسيـة الذي تحمله، إلا «افتـقاد الإحساس بالـتوازن»؟ (ص. ١٤٦). «الـتوازن، التـوازن

المقدس، هو ربة السير وليم» (ص. 156). هذا الإحساس بالتوازن تحديدا هو الذي يضع حياته المهنية والاجتماعية برمتها داخل الزمن التذكاري. ولا يخشى الراوي من إضافة الدين إلى شخصوص السلطة هذه، الذي يتافق كثيرا مع الزمن الرسمي كما تجسده الأنسنة كيلمان، المدرسة القبيحة الكريهة الورعه التي سرقت تعلق إليزابيث بأمها منها، قبل أن تهرب الفتاة الشابة وتحرز زمنا خاصا بها، بوعوده ومخاطرها. «لكن للتوازن أختا، أقل ميلا للابتسام وأكثر صرامة.. اسمها الهدایة» (ص. 151).

زمن الساعة، زمن التاريخ التذكاري، زمن شخصوص السلطة؛ ذاك زمن واحد! وتبقى الساعات، التي يهيمن عليها هذا الزمن التذكاري الأكثر تعقيدا من الزمن البسيط، تدق طوال سياق السرد .

تدق بع بن للمرة الثانية في تزامن ثام مع تقديم كلاريسا ابنتها ليتر⁽¹³⁾. «صوت بع بن وهو يعلن متتصف الساعة علا بينهما بقوة خارقة كان شابا قويا، متدفعا ومتهمرا يورجح كرات تمرين من حديد ذات اليمين وذات الشمال». (ص. 71). وهي ليست هنا، كما في المرة الأولى، تذكيرا بقوة متعنته ولكن تقديمها لغرابة الوضع «بينهما». ويكرر الراوي «تذوب الدواز الرصاصية في الهواء». لمن إذاً كان الإيدان بمتصف الساعة؟ «تذكرة حفلتي الليلة»، تنادي السيدة دالاوي في أعقاب بيتر المبتعد ضابطة هذه الكلمات على إيقاع رنين بع بن . وهو يفكّر أن الوقت هو الحادية عشرة والنصف فقط. ثم تلتحق بها أجراس كنيسة القديسة مارغريت ودودة مضيافة مثل كلاريسا. بهيجة إذا؟ تبقى كذلك حتى يعيد الصوت وهو يتلاشى ذكري مرض كلاريسا القديم، وحتى تصبيع قوة الذقة الأخيرة جرس الموت الذي يعلن موتها المتخيل. يا للموارد الغنية التي توفر للفقصص لمتابعة التنويعات المرهفة بين زمن الوعي والزمن التعافي !

ثم تدق بع بن للمرة الثالثة (ص. 142). يعلن الراوي دقة متتصف النهار لكل من سبتموس ورزيا وهما في الطريق لتسليم أمرهما للدكتور هولمز،

الذي طرحت علاقته الخفية بالزمن الرسمي من قبل، وكلاريسا وهي تنشر ثوبها الأخضر على السرير. لكل واحد، وللأحد «تلاثي الدوائر الرصاصية في الهواء» (المصدر السابق). هل نقول مرة أخرى إن الساعة هي ذات الساعة بالنسبة للجميع؟ نعم من الخارج، ولا من الداخل. وحده القصص على وجه الحصر يملك القدرة على الاستكشاف والتغيير اللغوي عن هذا الانفصال بين رؤى العالم ومنظوراتها غير المتطابقة إلى الزمن، وهو انفصال يدمر الزمن العام.

تدق الساعة مرة أخرى، الواحدة والنصف، وهذه المرة نسمع ساعات المنطقة التجارية الغنية. على رزيا المنخرطة في البكاء «أشاروا بالخصوص، وأعلوا من شأن السلطة، وابزوا مجتمعين الفوائد الجمة للإحساس بالتوازن». (ص ص. 155 - 154).

تدق بع بن معلنة الساعة الثالثة بالنسبة لريتشارد وكلاريسا. بالنسبة للأول الذي يغمره الامتنان للمعجزة التي يبدو أن زواجه من كلاريسا يعنيها له، «تبدأ بع بن دقاتها، الإنذار في البداية، وهو موسيقى، ثم إشارة الساعة، لا تستعاد» (ص 177). إنها رسالة غامضة تؤشر مفاصل السعادة أو زمنا ضائعا في انتقالات عقيمة. أما بالنسبة لكلاريسا العجالسة في غرفة الصالون منشغلة بمشاكل الدعوات التي توجهها فقد «فاض صوت الناقوس على الصالة بموجته الحزينة» (ص . 178). لكنها هو ذا ريتشارد يقف أمامها مقدما إليها الزهور. الزهور، نعم الزهور مرة أخرى. «ما السعادة إلا هذا، هذا... فكّر هو» (ص. 180).

عندما تدق بع بن معلنة نصف الساعة اللاحقة، فإنها تشير إلى الوقار، المعجزة، معجزة المرأة العجوز التي لمحتها كلاريسا عبر الطريق، مؤطرة بشباكها، ثم منسوبة إلى غرفتها، فكأنما الدقات التي تصدر عن الناقوس الضخم تغير كلاريسا من جديد في منطقة من السكينة لم يكن بوسع الندم العقيم على الحب الذي سعى إليه بيتر ذات يوم، ولا التدين المتغطّرس

الذي تبديه الآنسة كيلمان اختراقها. ولكن ما هي إلا دقیقتان بعد دقات بع بن، وإذا بدقات ناقوس آخر تعلو لتخلط أصواته الخفيفة، رُسْل الالاجدوی، مع الأصدااء المھيبة الأخيرة لأجراس بع بن، معلنة سلطة القانون.

عندما تدق الساعة السادسة تنقش داخل الزمن العام فعلا خاصا كل الخصوصية هو انتحار سبتموس. «كانت الساعة تدق؛ الواحدة، الثانية، الثالثة؛ كم كان الصوت معقولا بالمقارنة مع كل هذا الضرب المكتوم والهمس؛ مثل سبتموس نفسه . كانت هي [رزيما] تستسلم للنوم. لكن الساعة واصلت دقاتها، الرابعة، الخامسة، السادسة» (ص. 227). أصوات الدقات الثلاث الأولى مثل شيء صلب ملموس في لغط الهمسات؛ الثلاث الأخيرة مثل راية مرفوعة على شرف من مات في ارض المعركة.

النهار يبحث الخطى، مدفوعا إلى أمام بسهم الرغبة والتوقع الذي أطلق في بداية السرد (حفلة المساء التي دعت إليها السيدة دالاوي)، ومسحوبا إلى الوراء بالتراجع المتواصل إلى الذاكرة الذي، وهنا المفارقة، يرسم محطات التقدم العيني لل يوم الذي يموت.

يجعل الرواى بع بن تدق معلنة الوقت للمرة الأخيرة عندما يقذف إعلان انتحار سبتموس كلاميا في سورة أفكار متناقصة سأتكمل عنها فيما يلي. ومرة أخرى تعود العبارة نفسها: «الدواوين الرصاصية تتلاشى في الهواء». بالنسبة لكل واحد من الشخصيات، ولكل صنف من الأمزجة، الأصوات هي نفسها، لكن الساعة ليست ببساطة تلك الأصوات التي يُصدرها الزمن العيني أثناء مروره...».

علينا إذاً أن نتجنب الاكتفاء بضدية بسيطة بين زمن الساعة والزمن الداخلي، بل علينا أن نأخذ بالاعتبار تنوع العلاقات بين التجربة الزمنية العينية لمختلف الشخصيات والزمن التذكاري. تناى التنويعات على موضوعة هذه العلاقة بالقصة بعيدا خارج الضدية المجردة التي اشرنا إليها للتو، وتخلق

منها، بالنسبة للقارئ، وسيلة قوية في الكشف عن الطريقة المتنوعة على نحو لا متناه للربط بين منظورات الزمن التي يفشل التفكير المجرد في التوسط فيه.

تشكل هذه التنبعات أفقاً كاملاً من «الحلول»، يُعتبر عن جانبيه الاتفاق العميق بين الزمن التذكاري وشخوص السلطة الذين يقدم الدكتور برادشو صورة مصغرفة لهم، و«رعب التاريخ» - إن استخدمنا تعبير مرسيا الياد - الذي يتمثل عبر سبتموس. وتنتظم بقية التجارب الزمنية، وفي المقدمة منها تجربة كلاريسا، ثم تجربة بيتر ولش بدرجة أقل، عبر علاقتها بهذين القطبين، حسب بعدها أو قربها من التجربة الأولى التي يعتمدتها الرواوي قياساً لكل التجربة الزمنية: تجربة التنافر المهلك بين الزمن الشخصي والزمن التذكاري، والذي يمثل سبتموس بالنسبة له البطل والضحية في آن واحد. لا مناص إذاً من الابتداء بقطب التنافر الجذري هذا.

تؤكد «التجربة المعيشة» لسبتموس تأكيدها وأفراً أن هوة لم تكن لتفتح أمامه بين الزمن الذي «تعلنه» بع بن ورعب التاريخ الذي ينتهي به إلى حتفه لو لم يمنع التاريخ التذكاري، المثال في كل مكان من لندن، وصور السلطة المتنوعة التي تلخصها مهنة الطب، زمن الساعة مواكب القوة التي تحول الزمن إلى تهديد جذري. رأى سبتموس هو الآخر السيارة الملكية وهي تمر، وسمع هممات الاحتراز من الحشد، تماماً كما شهد الطائرة المحلقة فوق الرؤوس بذيلها الإعلاني، ولم يدفعه كل ذلك إلا إلى البكاء، إذ جمال الأمكنة يجعل كل شيء يبدو فظيعاً. الرعب! التخويف! هاتان الكلمتان تلخصان بالنسبة له العداوة القائمة بين المنظورين الزمنيين، وهي العداوة نفسها تماماً القائمة بينه وبين الآخرين - «ذلك الشعور الأزلبي بالوحدة» (ص. 37)، وبينه وبين الحياة. إذا كانت هذه التجارب، التي يصعب التعبير عنها حين تصل حدودها القصوى، تحصل برغم ذلك على لغة داخلية، فإنما يحدث ذلك لأنها واجهت تواطوا لفظياً في قراءة اسخيلوس ودانتي

وشكسبير، قراءة لم تنقل لسبتموس إلا رسالة تعلن اللا معنى الشامل. هذه الكتب على الأقل تقف إلى جانبه، محتاجة على الزمن التذكاري، وعلى كل القوى الجائرة القمعية في علم الطب. ولأن هذه الكتب تقف إلى جانبه تحديداً، فهي تخلق حاجزاً إضافياً بينه وبين الآخرين والحياة. ويعبّر عن كل هذا مقطع واحد في «السيدة دالاوي»، وهو عندما تتلفظ رزيا، صانعة القبعات الصغيرة من ميلانو، الضائعة في لندن حيث تبعت زوجها، بعبارة «إنه الزمن». «شقت الكلمة [زمن] قشرتها، وصبت خيراتها عليه»، وسقطت من بين شفتيه مثل الصدف، مثل القشور التي تخرج من مسححة النجار دون أن يتدخل هو في صناعتها، كلمات صلبة، بيض، لا تفنى. وتطايرت لتلتتصق بمواعدها في غنائية إلى الزمن، غنائية خالدة إلى الزمن» (ص. 105) لقد استعاد الزمن هبيته الأسطورية، وسمعته الجهمة في أنه مدمر أكثر منه مؤلد. إنه رعب الزمن الذي يبعث من الموت شبح رفيقه في الحرب ايغانز، منبثقاً من أعماق التاريخ التذكاري - الحرب العظمى - في قلب المدينة الملكية. لاحظ سخرية الراوي المتشابكة: «أخبرك الزمن، قال سبتموس بروية شديدة، ونعاشر شديد وعلى وجهه ابتسامة غامضة»⁽¹⁴⁾. وبينما هو جالس يبتسم للرجل الميت بيدلته الرمادية، دقت الساعة معلنة الربع؛ الثانية عشرة إلا ربعاً. هكذا هو الشباب، فكر بيتر ولش وهو يمر بهما» (ص. 106)

يواجه طرفا التجربة الزمنية أحدهما الآخر في مشهد انتحار سبتموس. كان الدكتور برادشو - السير وليس! - قد قرر ضرورة الفصل بين رزيا وسبتموس لصالح المريض. «كان هولمز وبرادشو ضده!» (ص. 223) الأسوأ، أن الطبيعة البشرية أصدرت عليه حكماً بالإدانة، حكماً بالموت. بين الأوراق التي يطلب سبتموس أن تحرق وتحاول رزيا إنقاذه «غنائيته إلى الزمن» (ص. 224). لن يكون ثمة مقاييس مشتركة بعد الآن لزمنه وزمن حملة لواء المعرفة الطبية، إحساسهم بالتوازن، أحکامهم، قدرتهم على فرض المعاناة. هكذا يقذف سبتموس نفسه من النافذة.

ويثار السؤال: ألم يشحن الرواذي موت سبتموس، بمعزل عن رعب التاريخ الذي يتجسد فيه، بمعنى آخر يجعل من الزمن الجانب السلبي للأبدية؟ يحمل سبتموس، في غمرة جنونه، كثافة يرى في الزمن العائق أمام رؤيا بوحدة كونية، وفي الموت الطريق لبلوغ هذا المعنى المُسْكُن. برغم كل هذا، لم يشأ الرواذي أن يجعل من كشفه «رسالة» السرد. فالرواذي، من خلال ربطه الكشف بالجحون، يترك القارئ متشككاً في معنى موت سبتموس ذاته⁽¹⁵⁾. فضلاً عن ذلك، فإن الرواذي سيوكِل لكلاريسا، كما سأذكر لاحقاً، مهمة إضفاء الشرعية على هذا المعنى الخلاصي لموت سبتموس، برغم أنه يفعل ذلك ضمن حدود معينة. لهذا يجب أن لا تغيب عن أنظارنا حقيقة أن ما يخلق المعنى هو المجاورة بين تجربتي سبتموس وكلاريسا للزمن⁽¹⁶⁾. إن نظرة سبتموس إلى العالم، إذا أخذت على انفراد، تعبر عن عذاب نفس تجد أن الزمن التذكاري لا يطاق. والعلاقة التي يمكن أن تقوم بين الموت والأبدية تزيد من شدة هذا العذاب (حسب التأويل الذي اقترحه في معرض قراءتي لـ«اعترافات» أوغسطين لل العلاقة بين الأبدية والزمن)⁽¹⁷⁾. وهكذا فإن التجارب الزمنية لكل واحدة من الشخصيات الأخرى تترتب على وفق علاقتها بهذا الصدع [faillie] الفاغر الذي لا يمكن عبوره بين الزمن التذكاري للعالم والزمن الغاني للنفس، وتترتب أيضاً طرقهم في التعامل مع العلاقة بين جانبي هذه الثغرة. سأحصر نفسي بالحديث عن بيتر ولش وكلاريسا، برغم أن بالامكان قول الكثير حول التنويعات الخيالية الأخرى التي ينجزها الرواذي .

بيتر، الذي ضاع حبه السابق إلى الأبد - «لقد انتهى!» - وما حياته الحاضرة إلا كوم حطام، يغمغم: «موت النفس» (ص. 88). إذا كان يفتقر إلى ثقة كلاريسا الحياة بنفسها لتساعده على الاندفاع من جديد، فإن له خفة معينة تعينه على البقاء. «هتف: انه لفظيع، فظيع، فظيع! ما زالت الشمس حارة. ما زال بالامكان التغلب على المصاعب. ما زالت الحياة على دأبها في إضافة الأيام إلى الأيام. ما زال... ما زال... أطلق بيتر ولش ضحكة»

(ص ص. 97 - 98). لأنه إذا لم تكن الشيخوخة تضعف العواطف «فإن المرء يحصل - أخيراً - على تلك القدرة التي تضفي النكهة الأساسية على الوجود، قدرة التمكّن من التجربة، وتقليلها في الضوء، على مهل». (ص 119).

من الواضح تماماً أن كلاريسا هي بطلة الرواية. فما يقرر حدود الزمن المروي هو سرد فعلها وخطاباتها الداخلية، لكن فضلاً عن ذلك، تكون تجربتها الزمنية التي توضع مقابل تجربة سبتموس، وبستر، وشخوص السلطة، الرهان في اللعبة مع الزمن، كما تقدمها التقنيات السردية المميزة لـ«السيدة دالاوي».

حياتها الاجتماعية، ومعرفتها بشخوص السلطة تجعل جزءاً منها ينتمي إلى جانب الزمن التذكاري. ألن تحتل مكانها، في هذا المساء ذاته، على قمة سلمها كأنها ترحب بضيوفها في قصر بكنهام؟ أليست هي من شخوص السلطة في عيون الآخرين لطريقتها في الحركة بانتصار واستقامة؟ أليست، كما يراها بيتر، جزءاً من الإمبراطورية البريطانية (ص. 116)؟ لا يعرفها تعريفاً جاماً مانعاً تعبير بيتر الرقيق والقاسي، «المضيفة الكاملة»⁽¹⁸⁾ لكن الرواوى يريد برغم هذا أن ينقل إلى القارئ إحساساً بقرابة عميقة بين كلاريسا وسبتموس الذي لم تره فقط ولا تعرف حتى اسمه. يسكنها الرعب نفسه، لكنها خلاف سبتموس تواجهه مدعومة بحب يفوق الوصف للحياة. الذعر ذاته: يكفي أن تتذكر جفاف الحياة في وجه السيدة بروتون - المرأة التي لم توجه إليها دعوة لتناول الغداء، وإن دعت زوجها - ليذكرها إلى أي حد كانت «تخاف الزمن نفسه» (ص 44). إن ما يحافظ على توازنها الهش بين الزمن الفاني وزمن العزيمة في وجه الموت - إذا ما تجرأنا على أن نطبق عليها هذه المقوله الوجودانية الرئيسة في كتاب «الوجود والزمان» - هو حبها للحياة، للجمال المهدد بالفساد، للضوء المتغير، لهفتها على «القطرة المنمسكة» (ص. 54). من هنا قدرتها المدهشة على أن ترتد من الذكرة لتغوص «في عمق قلب اللحظة الراهنة». (المصدر السابق).

تمثل الطريقة التي تلقت بها كلاريسا خبر انتحار هذا الشاب المجهول المناسبة التي عمد فيها الراوي إلى موضعه كلاريسا على قمة بين الحدين المتطرفين اللذين غطاهما أفق السرد ببنويعاته الخيالية على التجربة الزمنية. لقد خمنا من قبل أن سبتموس هو «قربن» كلاريسا؛ وبطريقة ما فانه يموت بدلا عنها⁽¹⁹⁾. أما بالنسبة لكلاريسا فإنها تكفر عن موته بان تستمر في الحياة⁽²⁰⁾. يشير خبر الانتحار، الذي يرد في معرض الدردشة عند منتصف الأمسية، الفكرة التالية لدى كلاريسا، وهي فكرة عابثة ومتواطئة معا: «أوه! فكرت كلاريسا، في قلب حفلي، ها هو ذا الموت» (ص. 279). لكن يقينا راسخا استقر في عمق ذاتها بان هذا الشاب بفقده الحياة قد أفقى أعلى معانى الموت. «كان الموت تحديا. كان الموت محاولة للتواصل؛ أناس يستشعرون استحالة الوصول إلى المركز الذي يفلت منهم على نحو إعجازي، التداني يتبعده، الحماس يفتر، ويجد المرء نفسه وحيدا. ثمة حضن يجمعهم في الموت» (ص. 281) يوحّد الراوي هنا في صوت سردي واحد صوت الراوي نفسه، وصوت سبتموس، وصوت كلاريسا. من الجلي أن صوت سبتموس هو القائل، كما لو كان ترجيحا صدى عبر كلاريسا: «صارت الحياة لا تطاق، لقد جعلوا الحياة لا تطاق، رجال من ذلك النوع» (المصدر السابق). وهي ترى بعيون سبتموس الدكتور برادشو «شريرا على نحو غامض، دون جنس أو شهوة، جم الأدب مع النساء، لكنه قابل للانزلاق في نوبة غضب لا يوصف؛ يوهن روحك، هذه هي الصياغة المناسبة» (المصدر السابق). لكن زمن كلاريسا ليس هو نفسه زمن سبتموس. لن تنتهي حفلتها بكارثة. هنالك «علامة» يضعها الراوي نفسه مرة أخرى مستساعد كلاريسا على ربط الرعب بحب الحياة في كبريات قبول التحدي. هذه العلاقة هي إيماءة المرأة العجوز عبر الطريق، التي تفتح ستائرها وتبتعد عن النافذة، تقصد فراشها «بهدوء وسلام»؛ صورة للسكينة، ترتبط فجأة بلازمة مسرحية «سمبلين»: «كُف عن الخوف من حر الشمس». ونحن نتذكر هنا أن كلاريسا قد رأت

في وقت أبكر من صباح ذلك اليوم نفسه وهي تقف أمام واجهة محل ، كتاب شكسبير مفتوحا على هذه الأبيات . وسألت نفسها حينذاك ، «ما الذي كانت تحاول أن تستعيده؟ أي صورة لفجر ايض في ريف مفتوح؟» (ص.12) في وقت لاحق من ذلك اليوم ، يجد سبتموس في لحظة عودة وادعة إلى وقع الزمن كلمات مواساة في هذه الأبيات نفسها : «كُف عن الخوف ، يقول القلب في الجسد ، كُف عن الخوف . لم يكن خائفا . تُقدّم الحياة في كل لحظة إلماحة ضاحكة من نوع تلك البقعة الذهبية التي دارت على الحاطن - هنا ، هنا ، هنا - تصميمها على أن تعرف ، من خلال.... الوقوف اقرب ما يمكن لتنفس في كفيها الفارغتين كلمات شكسبير ، معناها هي». (ص. ص. 212 - 211). عندما تكرر كلاريسا بيت الشعر في أواخر الكتاب يكون تكراراً شبهاً بما فعل سبتموس ؛ «يَخالطه إِحساس بِالْأَمَانِ وَالثَّقَةِ»⁽²¹⁾.

هكذا ينتهي الكتاب : إن موت سبتموس ، المفهوم والمُشارك فيه بطريقة ما ، بيت في الحب الغريزي الذي تكتنه كلاريسا للحياة نبرة تحد وتصميم . «القد جعلها تشعر بالجمال ، جعلها تشعر بالهزل . لكن عليها أن تعود . عليهما أن تلتحق بالحشد» (ص 284) غرور؟ غطرسة؟ المضيفة الكاملة؟ ربما عند هذه النقطة يمتزج صوت الرواية بصوت بيتر الذي يصبح عند هذه اللحظة الأخيرة من السرد أكثر الأصوات مصداقية بالنسبة للقارئ؛ «ما هذا الرعب؟ ما هذه النشوة؟ فكر مع نفسه . ما الذي يملأني بإثارة خارقة؟ إنها كلاريسا ، قال . لقد كانت هي هناك» (ص. 296).

يقول الصوت ببساطة «القد كانت هي هناك». إن قوة هذا الحضور هي هبة الرجل المتحرر لكلاريسا⁽²²⁾ .

إجمالاً، هل يمكن أن نتكلّم عن تجربة واحدة للزمن في «السيدة دالاوي؟» لا ، لا يمكن ذلك ما بقيت مصائر الشخصيات ونظراتها إلى العالم مطروحة في تجاور ، نعم ، ما ظل التقارب بين «الكهوف» التي تزار بشكل نوعاً من شبكة أنفاق هي تجربة الزمن في «السيدة دالاوي». إن هذه التجربة

للزمن ليست تجربة كلاريسا ولا سبتموس، كما إنها ليست تجربة بيتر ولا تجربة أية شخصية أخرى. بدلاً من ذلك، إن ما يوحى بها للقارئ ترجيع - وهو تعبير مستحب لدى باشلار استعاره من إ. منكوفسكي - لأصداء تجربة معزولة واحدة في تجربة معزولة أخرى. وهذه الشبكة إجمالاً هي تجربة الزمن في «السيدة دالاوي». تواجه هذه التجربة بدورها، في علاقة معقدة وغير مستقرة، الزمن التذكاري الذي هو نفسه ناجم عن كل التواطؤات بين زمن الساعة وشخوص السلطة^(٢٣).

الجبل السحري

لا يحتاج إلى الإطالة لتأكيد أن «الجبل السحري» رواية حول الزمن، لأن هذا من الأمور الجلية^(٢٤). لكن الأصعب منه كثيراً توضيح بأي معنى هي كذلك. دعونا ابتداء نقىد أنفسنا باللاملاع الأبرز التي تعطي «الجبل السحري» الوصف الإجمالي رواية زمن (Zeitroman).

بادئ ذي بدء، أبرز ملامح الطريقة التي يوجد ويحيى بها ضيوف بيرغهوف، مصحة دافوس، هو إلغاء الإحساس بقياس الزمن. ويبقى لهذا التفادي للزمن التعاقبي بارزاً بوضوح من بداية الرواية إلى نهايتها بواسطة التباين بين «أولئك الموجودين في الأعلى هنا»، المتكيفين مع ما وراء الزمن هذا، و«أولئك الموجودين أسفل» - أصحاب الأرض المسطحة - الذين تتبع مشاغلهم إيقاع التقويم وال ساعات. الضدية المكانية تكرر الضدية الزمانية وتعززها.

بعدها، نلاحظ أن خط القصة، البسيط نسبياً، مليء بحركات الذهاب والمجيء العديدة بين أولئك الموجودين في الأسفل وأولئك الموجودين في الأعلى، وهو ما يزيد فتنة المكان درامية. يشكل وصول هانس كاستورب الحدث الأول من هذا النوع. يصل هذا المهندس الشاب في بداية الثلاثينيات من عمره من هامبورغ - ارض مسطحة إن وجدت ارض كذلك - ليزور ابن عمه يواكيم الذي كان قد بدأ بتلقي العلاج قبل أكثر من ستة أشهر في

بيرغهوف. وكانت نيته الأولى أن يمكث ثلاثة أسابيع فقط في هذا المكان الغريب. عندما يكتشف الدكتور بيبرنزي، وهو المدير الفاسد والجلف للمؤسسة، أن هانس كاستورب مريض، يصبح الأخير بدوره واحداً من نزلاء بيرغهوف. رحيل يواكيم، الذي يعود إلى الحياة العسكرية، ثم عودته اللاحقة إلى المصحة ليموت فيها، وكذلك رحيل مدام شوشات المفاجئ - وهي الشخصية المحورية في المغامرة الغرامية التي تخلل نسيج الحكاية حول الزمن - بعد الحدث الفاصل في «ليلة فلبرغس»، ثم عودتها المفاجئة برفقة مينهير بيبركورن؛ تمثل كل حركات الذهاب والمجيء هذه العديد من نقاط القطع والاختبارات والتساؤلات في مغامرة تقع في جزئها الأكبر، فيعزلة بيرغهوف المكانية والزمانية. هانس كاستورب نفسه سيكث هنا سبع سنوات حتى تنزعه «اصاعقة» إعلان الحرب عام 1914 من سحر الجبل السحري. لكن انفجار التاريخ العظيم لن يعيده إلى زمن أولئك الموجودين في الأسفل إلا ليسلمه لـ«وليمة الموت» التي هي الحرب. لذلك فإن تكشف السرد التدربي في جانبه الحدثي، يجعلنا نميل إلى أن نرى في مواجهة هانس كاستورب مع الزمن الملغى الخيط الرئيسي للسرد في «الجبل السحري».

تؤكد التقنية السردية المستخدمة في العمل بدورها تشخيص الرواية بوصفها رواية زمن *Zeitroman*. تتعلق أوضاع الإجراءات بالتأكيد على العلاقة بين زمن السرد والزمن المروي⁽²⁵⁾.

يعطي تقسيم الرواية إلى سبعة فصول فترة تعاقبية من الزمن هي سبع سنوات. لكن العلاقة بين طول الزمن الذي يرويه كل فصل والزمن الذي تستغرقه روايته مقبساً بعدد الصفحات، تفتقر إلى التوازن. يخصص الفصل الأول خمس عشرة صفحة لـ«الوصول». ويشكل الفصل الثاني عودة عبر الماضي إلى اللحظة التي اتّخذ فيها قرار القيام بالرحلة المهلكة؛ وساناقش معناه فيما يلي. يخصص الفصل الثالث أربعين وخمسين صفحة لليوم الأول الكامل هناك (اليوم الذي يعقب وصول هانس). بعدها تكون الصفحات التسع

والثمانون الخاصة بالفصل الرابع كافية لتغطية الأسابيع الثلاثة الأولى، وهو تحديداً الزمن الذي كان هانس كاستورب قد عقد النية على قصائه في بيرغوف. وتتطلب الأشهر السبعة الأولى الصفحات المئة والستين للفصل الخامس، وتنطوي الصفحات المئة والست والتسعون الخاصة بالفصل السادس عاماً واحداً وتسعة أشهر. وتستغرق السنوات الأربع والنصف المتبقية الصفحات المئة والخمس والسبعين للفصل السابع. إن هذه العلاقات العددية أكثر تعقيداً مما تبدو. من جهة يتقلص زمن فعل السرد *Erzählzeit* باستمرار في علاقة مع زمن مادة السرد *erzalte Zeit*. ومن جهة أخرى، تخلق إطالة الفصول مقتنة بهذا الاختصار للسرد تأثيراً منظوريَا، وهو جوهرى لإيصال التجربة الرئيسية، أي الجدال داخل البطل حول فقدانه الإحساس بالزمن، ويحتاج فهم هذا التأثير المنظوري إلى قراءة تراكمية تسمح لكلية العمل أن تبقى حاضرة في كل مرحلة من تطوراته. الواقع إننا لن نتمكن بسبب طول العمل من إعادة تأسيس هذا المنظور إلا بإعادة القراءة.

تفودنا هذه الاعتبارات بصدق طول السرد إلى جدال أخير دفاعاً عن تأويل «الجبل السحري» كرواية زمن *Zeitromon*. وهو الجدال الأكثر حسماً بمعنى ما. لكنه يرمي بنا في الوقت ذاته إلى القلب من الاضطراب الذي يمر به القارئ عندما يتساءل بأي معنى وبأي ثمن تعدد هذه الرواية بالفعل رواية زمن. علينا في الواقع أن نستمد العون من أقوال الكاتب ذاته، الذي أعطى نفسه امتياز التدخل في السرد - وهو أمر لا غبار عليه بصفته كذلك، وغالباً ما يسلم به روائيو الماضي -. من المستحيل إغفال هذه التدخلات طالما أنها تساعد في عمل مكتوب على إبراز معالم الصوت السردي وتقديمه داخل العمل. (فضلاً عن ذلك، فاني لا استمد جدالي من تدخلات المؤلف إلا بهذا المعنى، بالنظر إلى تصعيدي على إهمال المعلومات السiberية الذاتية والsiberية النفسية المتصلة بتوماس مان، التي تشجع عليها هذه المقاطعات. دون أن أنكر بهذا أن الراوي الذي يواجهنا في السرد هو المؤلف نفسه، أي

توماس مان. بالنسبة لنا يكفي أن المؤلف، وهو خارجي بالنسبة للعمل ومتوفى الآن، قد تحول إلى صوت سردي مازال اليوم مسموعاً في عمله). يمثل الصوت السردي الذي يخاطب هنا وهناك القارئ ويشرح ما يخص بطله جزءاً لا يتجرأ من كتابة النص. في الوقت ذاته، فإن هذا الصوت المتميز عن السرد بالمعنى الضيق للكلمة والمفروض من أعلى القصة السردية، يمتلك حقاً دون منازع لأن يعطي أذناً صاغية - مع التحفظات التي سأطّرها فيما يلي - حين يشخص السرد بأنه رواية زمن *Zeitroman*.

يمكن سماع أول تدخل له في الـ *Vorsatz* أو التقديم (وتعني حرفياً «التصميم») الذي نجده في بداية السرد. هذه الـ *Vorsatz* ليست مقدمة إن شئنا الدقة. إنها تفرض سلطة الصوت السردي داخل النص نفسه. والمشكلة التي يطرحها الـ *Vorsatz* هي تحديدًا مشكلة العلاقة بين زمن فعل السرد *Erzählzeit* وزمن مادة السرد *erzählte Zeit*. وللمشكلة وجهان. سأبدأ بثانيهما الذي يستأنف جدالاً صار مألوفاً بالنسبة لنا نتيجة دراستنا للألعاب مع الزمن⁽²⁶⁾. تتعلق المسالة هنا بمدة (*Dauer*) القراءة. والإجابة عن هذا السؤال تأخذنا مباشرة إلى خارج مملكة الزمن التعلقي: «فمني كان الزمن الفعلي للسرد أو المكان الذي يشغله سبيلاً في طوله أو قصره؟» («الجبل السحري»، (ص 5-6). إن مجرد الإيحاء بالليل يلتحق إلى مثالة بين زمن الكتابة وزمن التجربة التي يعكسها العمل. وحتى الرقم سبعة - سبعة أيام، سبعة أشهر، سبعة أعوام - يعمل على تقوية هذه العلاقة بين زمن القراءة - منظوراً إليه على أنه يمتد مع زمن الكتابة في حيز واحد - والزمن المرادي، مع بطاقة تهمك تعلق على اختيار الرقم سبعة، المتocom بالرمزيّة الهرمسية: «لندعوا الله أن لا تكون سبعة أعوام» (المصدر السابق). يقال ذلك عند الإشارة إلى الزمن الذي ستستغرقه رواية القصة من راويها وقارئها. تكمن خلف هذه الإجابة التسويفية بوضوح مسألة مدى كفاءة مقاييس الزمن عند تطبيقها على تجربة البطل⁽²⁷⁾. لكن الأكثر حسماً بالنسبة لغایتنا هو الملاحظة الملغزة التي تسبق هذه التلميحات.

تعلن المقدمة *Vorsatz* في معرض كلامها عن الزمن أن القصة التي نوشك على قراءتها كان لابد من روايتها من عمق الماضي (In der Zeitform der tiefsten Vergangenheit) (ص5). وحقيقة أن القصة تروى بصيغة الماضي تشكل بحد ذاتها مشكلة متميزة ستكون الموضوع الشاغل في الفصل الختامي من الجزء الثالث. كما أن الحقيقة المتعلقة بالماضي المروي والقائلة: «كلما زاد الماضي كان أفضل». (*المصدر السابق*، تطرح أحجية محددة، إذ بها يفقد العصر طبيعته التعلقية: «درجة قدمها [أي القصة] لا يربطها بمرور الزمن أي رابط» (*المصدر السابق*). ما الذي يفرضها علينا إذن؟ يقدم لنا الرواذي المتهم إجابة غامضة. ينشطر هذا القيد في ظل الظروف القائمة إلى قدم عتيق، انتهى بالنسبة لنا، وهو يخص العالم قبل الحرب العظمى، وقدم لا عصر له، يخص الخرافة (*Märchen*)⁽²⁸⁾. هذا التلميح الابتدائي لا يخلو من ترجيع على مشكلة تجربة الزمن التي تنتجهما القصة المحكية: «يقارب المؤلف عامدًا الطبيعة المزدوجة الغريبة والمريبة لذلك العنصر المحيّر» (*المصدر السابق*). أية طبيعة مزدوجة؟ إنها تحديدًا تلك التي ستخلق مواجهة طوال الرواية بين زمن التقاويم والساعات وزمن يتجرد تدريجيًا من أية خاصية قابلة للقياس، أو حتى من أي اهتمام بالقياس.

يبدو مع هذا الاستبصار الأول أن المشكلة التي تطرحها هذه الطبيعة المزدوجة للزمن تشبه تلك التي تطرحها رواية «السيدة دالاوي». من حيث الخطوط العريضة: استكشاف العلاقات المتصارعة بين الزمن الداخلي والزمن التعلقي، وقد اتسع ليتخذ أبعاد الزمن التذكاري. لكن هنالك فارق كبير بين الروايتين. إن الكواكب التي تحركها جاذبيةقطبيين مختلفة تماماً في «الجبل السحري» إلى حد أنها توقع في أنفسنا الشك في اعتبار «الجبل السحري» حصراً، أو حتى أساساً رواية زمن *Zeitroman*. لذلك لابد لنا من سماع جانب آخر من هذا الجدل.

ابتداء، الخط الفاصل بين «أولئك الموجودين في الأعلى» و«أولئك

الموجودين في الأسفل» يفصل في الوقت ذاته بين عالم المرض والموت وعالم الحياة اليومية؛ عالم الحياة، والصحة، والفعل. والحقيقة أن كل الموجودين في بيرغهوف مرضى، بما فيهم الأطباء، الأخصائي منهم في علاج السل والمعالج النفسي المشعوذ. يخترق هانس كاستورب فضاء تأسست فيه سلطة المرض والمموت قبل وصوله. وكل من يدخله مقضى عليه بالموت. إذا غادر أحد هذا العالم، مثل يواكيم، فإنه يعود ليموت فيه. المقصود بالسحر، بغاية الجبل السحري غواية الموت، غريزة الموت. الحب نفسه أسير هذه الفتنة. في بيرغهوف، تمضي الحسية والتعفن يدا بيد. هنالك ميناق سري يربط بين الحب والمموت. إن هذا أيضاً، وربما أكثر من أي شيء آخر، يمثل سحر هذا الحيز الواقع خارج المكان والزمان. بهيمن على عاطفة هانس كاستورب نحو مدام شوشات هذا المزاج بين الجاذبية الحسية والافتتان بالتحلل والمموت. كانت مدام شوشات موجودة في المكان بالفعل عند وصوله. إنها، إن صع القول، جزء من مؤسسة الموت. يكون رحيلها المفاجئ وعودتها غير المتوقعة برقة المتألق مينهير بيركورن - والذي سيتحرر في بيرغهوف - انقلاب الحظ الأساس بالمعنى الأسطعي للمصطلح.

لذا ليست «الجبل السحري» رواية عن الزمن ببساطة. المشكلة بالأحرى هي كيف يمكن للرواية ذاتها أن تكون في آن واحد رواية حول الزمان ورواية حول مرض قاتل. أيتوجب علينا تأويل تحلل الزمان على أنه امتياز يحتكره عالم المرض، أم يشكل هذا العالم ضريراً من حالة - العد بالنسبة لتجربة زمن غير مسبوقة؟ إذا تبنيانا الفرضية الأولى تكون «الجبل السحري» رواية عن المرض، أما إذا تبنيانا الثانية فإنها تقود إلى أن هذه الرواية عن المرض هي أولاً وأخيراً رواية زمن Zeitromon.

يمكن إضافة بديل ثان لهذا الأول. تتعقد الرواية في الواقع بوساطة حضور مكون ثالث في سياق تطورها، يوازي تفادي الزمن والافتتان بالمرض. ذلك العنصر يتعلق بمصير الثقافة الأوروبية. من خلال إخلاء مكان

فسيج للحوارات والنقاشات والخلافات التي تتخذ من هذا المصير موضوعة لها، ومن خلال خلق شخصيات واضحة المعالم من أمثال ستميريني الأديب الإيطالي والمتحدث بلسان فلسفة التنوير، ونافتا اليسوعي من أصل يهودي، والمنتقد العنيف للأيديولوجيا البرجوازية، جعل المؤلف روايته خرافة أخلاقية عن انحلال الثقافة الأوروبية، حيث يرمز السحر الذي يمارسه الموت داخل حيطان مصحة بيرغهوف إلى غواية العدمية - كما كان ليبيتر ليقول - . يحول الجدال حول الثقافة هيكل الحب نفسه حتى أنه يتجاوز الأفراد، ويدفعنا إلى التساؤل إن لم يكن هذا الجدال قد استند بمبرراته قدرة الحب على تحقيق الانعتاق.

تساءل إذن كيف يمكن لرواية بعينها أن تكون رواية عن الزمن، ورواية عن المرض، ورواية عن الثقافة؟ لا تتراجع خطوة موضوعة العلاقة بالزمن التي بدت في البداية مهمينة ثم ظهر إنها تفسح المجال لموضوعة العلاقة بالموت، إذا ما أصبح مصير الثقافة الأوروبية هو الرهان الأساس؟

يبدو أن مان حل هذه المشكلة بوساطة دمج الأبعاد الثلاثة - الزمن، المرض، الثقافة - في التجربة الفريدة (معنوي الكلمة باللغة الفرنسية: تجربة وتجريب) للشخصية المحورية هانس كاستورب. وهو بفعله هذا يكون قد أنشأ عملاً متصلة بالتقليد الألماني الكبير لما يسمى رواية التطور الداخلي *Bildungsroman*، والتي مثل لها قبل قرن غوته في روايته الشهيرة «سنوات تعلم ولهم ما يم» *Wilhelm Meisters Lehrejahre*. يترتب على هذا أن ثيمة الرواية هي تعلم وتطور وتربية شاب بسيط لكنه برغم ذلك «محب للإطلاع» و«مقدام» (كل هذه التعبيرات تعود إلى الصوت السردي). عندما تُقرأ الرواية على أنها قصة تدريب روحي يتركز على شخص هانس كاستورب، يصبح السؤال: بأية وسيلة نجحت التقنية السردية في دمج تجربة الزمان، والمرض القاتل، والجدال الكبير حول مصير الثقافة؟

فيما يخص البديل الأول المذكور آنفا - أعن الزمن هذه الرواية أم عن

المرض؟ - تمثل التقنية السردية المعتمدة في رفع المواجهة المزدوجة مع تلاشي الزمن والافتتان بالتحليل إلى مستوى تجربة فكرية سيندرس فيما بعد تحولاتها. يصبح نزع الزمنية والفساد، عبر فن السرد، الموضوع اللا مرنى لغواية البطل ونظراته. إن القصص الخيالي حصرًا هو القادر على خلق الأحوال غير المسبوقة التي تستلزمها هذه التجربة الزمنية، التي هي نفسها غير مسبوقة، وذلك بوساطة غرس تواطؤ بين تفادي الزمن وجاذبية الموت. بهذه الطريقة، وحتى قبل أن ننظر في الجدال حول مصير الثقافة، فإن القصة الخاصة بالتدريب الروحي تربط رواية الزمن بالرواية عن المرض داخل إطار رواية التطور الداخلي.

البديل الثاني - مصير بطل، وحتى بطل مضاد، أو مصير الثقافة الأوروبية - يحفل على وفق الطريقة ذاتها. إن مان من خلال جعله ستمبريني ونافتا «معلمى» هانس كاستورب، يدمج الجدال الأوروبي الكبير داخل قصة مفردة هي قصة تربية عاطفية *une éducation sentimentale* . تُرفع المناقشات المطلولة مع الناطقين بلسان الترعة الانسانوية المتفائلة والتزعة العدمية المشوبة بكاثوليكية ميالة إلى الشيوعية، إلى مستوى موضوعات غواية وتخمين، بالطريقة ذاتها التي يُرفع بها الموت والزمن.

وتحتاج رواية التطور الداخلي *Bildungsroman*، التي توضع ضمن إطارها رواية الزمن *Zeitroman* اسمها هذا لا لأن الرهان هو مصير الثقافة الأوروبية، ولكن لأن هذا الجدال العابر للأفراد يُقدم مصغرًا بطريقة ما - إن أمكن أن نتكلّم عن رواية تقع في حوالي سبعمائة صفحة بهذه الطريقة! - في رواية التطور الداخلي المتمرّكة حول هانس كاستورب. بهذا تقع تبادلات بين هذه الأبعاد الثلاثة - الزمن، الموت، الثقافة -، يصبح مصير الثقافة وجهًا من وجوه الجدال بين الحب والموت؛ بالمقابل تتخذ خيبات حب تلازم فيه الشهوة الحسية الفساد صورة «معلمين» في التقصي الروحي للبطل، منذجة على وفق المعلمين الذين يعتمدون اللغة وسيلتهم.

هل يعني هذا القول أن رواية الزمن تصبح في هذا المعمار المعقد مجرد وجه واحد من وجوه رواية التطور الداخلي واقفة على قدم المساواة مع الرواية حول المرض، والرواية حول الانحلال الأوروبي؟ تحتفظ رواية الزمن، كما أرى، بميزة ثابتة لا تظهر إلا إذا طرحنا أكثر الأسئلة صعوبة، أي السؤال المتعلق بالطبيعة الحقيقية للتدريب الروحي الذي تحكى قصته الرواية. لقد اختار توماس مان أن يجعل بحث البطل في الزمن حجر الزاوية لكل المباحث الأخرى في المرض، والموت، والحب، والحياة، والثقافة. يقارن الزمن، في نقطة معينة من القصة سأتناولها فيما بعد، بالمحرار الخالي من التدريب الذي يعطى للمرضى المخادعين. لذلك فإنه يحمل معنى «الأخت الصامنة»، - معنى شبه أسطوري، وشبه تهكمي - «الأخت الصامنة» لجاذبية الموت، للحب ممزوجاً بالفساد، للاهتمام بالتاريخ الكبير. يصح القول إن رواية الزمن هي «الأخت الصامنة» لملحمة الموت ومساة الثقافة.

إن الأسئلة التي يطرحها تدريب البطل على مختلف الصعد التي تقسم إليها الرواية، وقد تركزت بهذا الشكل على تجربة الزمن، يمكن اختصارها بسؤال واحد: هل تعلم البطل أي شيء في بيرغهوف؟ أناية هو كما قال البعض أم بطل مضاد؟ أم ينتهي تدريبه إلى طبيعة أدق لا صلة لها بتقليد رواية التطور الداخلي؟

تعود هنا الشكوك التي أثارها تهكم الراوي بقوة. لقد وضعت المكان المتميز لهذا التهكم في علاقة التبديد المتأسسة بين صوت سردي، نصب على المسرح بفخر وإلحاح وعناد، ومجمل القصة المحكية التي يظل هذا الصوت السردي يتدخل على طولها دون توقف، ويقدم الراوي بوصفه المراقب البارع لمجريات القصة التي يرويها. يبدو وكأن هذه المسافة النقدية، بصفتها مقترباً أولاً، تدمر مصداقية الراوي، وتتصير أية إجابة عن السؤال إن كان البطل قد تعلم أي شيء في بيرغهوف عن الزمن، أو الحياة والموت، أو الحب والثقافة أمراً إشكالياً. لكننا بإمعان النظر نبدأ بالشك في أن علاقة

التبعد هذه بين الصوت السردي والسرد يمكن أن تشكل المفتاح الهرمنطيقي (التأويلي) للمشكلة التي تطرحها الرواية نفسها. ألا يحتمل أن للبطل في غمرة جdale مع الزمان، العلاقة نفسها التي للراوي مع القصة التي يرويها؛ أي علاقة مسافة تهكمية؟ ألا يحتمل أنه، وهو الذي لم يفهُ المحيط المرضي، ولم يحقق نصراً غوتياً عبر الفعل، ضحية، لا ينمو إلا في عالم الوضوح والطاقة التأملية؟

إن هذه هي الفرضية القرائية هي التي يلزم اختبارها ونحن نراجع الفصول السبعة التي تكون «الجبل السحري» للمرة الثانية⁽²⁹⁾.

تبدأ الرواية كما يلي: «انطلق شاب لا يكاد يلفت النظر لبساطته عند منتصف الصيف في رحلة من مديتها هامبرغ إلى دافوس - بلاتز في كانتون غريسوتنز في زيارة تستغرق ثلاثة أسابيع». (ص.3) تجد رواية الزمن مكانها المناسب بمجرد ذكر الأسابيع⁽³⁰⁾. لكن هنالك ما هو أكثر. مع إعادة القراءة يصبح التعرف على الصوت السردي ممكناً منذ الوصف الأول للبطل بوصفه شاباً «لا يكاد يلفت النظر لبساطته» (*einfach*) وهو ما يجد صدى له في السطور الأخيرة من الرواية التي يأمر الراوي فيها بطله دون تهيب قائلاً: «إن مغامرات الجسد وتلك التي في الروح، بينما هي تعزز (*steigerten*) بساطتك، فإنها تهيب لك أن تعرف في الروح ما كان سينتذر عليك فعله في الجسد» (ص716) فضلاً عن هذا، فإن التهكم في هذا الصوت تخفيه هذه الملاحظة الظاهرة: «انطلق... في زيارة تستغرق ثلاثة أسابيع». بإعادة القراءة سنجد أن هذه الأسابيع الثلاثة تطرح تبايناً مع الأعوام السبعة التي تصرّمت في بيرغهوف. هنالك إذن سؤال مضمون في هذه البداية البريئة: ما الذي سيحمل بساطة بهذا الشاب عندما يتمزق مشروعه إرباً إرباً ب بواسطة المغامرات التي انطلق فيها هو نفسه؟ نحن نعلم أن طول مكثه سيوفر العازف الدرامي لمجمل السرد.

يستفيد الراوي في هذا الفصل الأول ذاته، للمرة الأولى من العلاقة

المكانية ليدل بها على العلاقة الزمانية: ابتعاده عن مدحنه الأم يؤدي وظيفة النسان. «نقول إن الزمن هو اللث^(*)، لكن تغيير المكان يمثل تحويلاً مماثلاً، فإذا كان فعله أقل شمولاً فانه يتم بسرعة أكبر»، (ص4) يحمل هانس كاستورب عند وصوله إلى بيرغهوف رؤيا الزمن في الأسفل. والمحوار الأول بين هانس وابن عمه يواكيم، الذي اكتمل تأвлمه مع الزمن في الأعلى، يأتي إلى الواجهة بالتناقض بين الطريقتين في الوجود، أسلوبي الحياة. لا يتكلم هانس ويواكيم اللغة ذاتها عند الحديث عن الزمن. لقد فقد يواكيم دقة المقاييس فعلاً: «بالنسبة لهم تشبه ثلاثة أسابيع يوماً واحداً... لابد وأن يبدل المرء أنكاره بمرور الزمن» (ص7) بهذا يتولد توقع لدى القارئ. لن يؤدي الحديث كما هو هنا وظيفة إجراء بسيط يُظهر على مستوى اللغة الفارق بين طرق إدراك الزمن وتجربته فقط، بل سيكون الوسيط المتميز في تدريب البطل⁽³¹⁾.

يتألف اليوم الثاني برمته، ويحكي وقائعه الفصل الثالث، من أحداث صغيرة كثيرة يعقب بعضها بعضاً. يبدو وكأن وجبات الطعام تتراقب دون استراحة، ونكتشف جمعاً متنوعاً من الناس خلال برهة قصيرة من الزمن تبدو في آن واحد حافلة مزدحمة، ومقسمة بدقة بواسطة المسيرات، وجلسات المحوار، وفترات الراحة. كما إن الرواية يعرض في مرحلة مبكرة الأحاديث مع يواكيم، ثم مع المعلم الأول، ستمبريني، وهي تناول من تصارييف اللغة التي لقى إليها في اليوم السابق، يوم «الوصول». ويندهش هانس كاستورب لتقريرية يواكيم الخامسة⁽³²⁾. يدافع في لقائه الأول مع ستمبريني عن بقائه «ثلاثة أسابيع»⁽³³⁾ لكن النقاش مع ستمبريني يتناول منذ البداية قضية مختلفة عن الحديث مع يواكيم. يشكل سوء الفهم منذ البدء البداية لبحث، لتقضي «وستمبريني على حق حين يقول، «الفضول هو أحد

(*) اللث هو نهر النسان في هدس - على وفق الاساطير البوذية - المترجم.

الامتيازات المكرسة بالتقادم للظلال،^(*) (ص 58). يقدم المقطع المعنون Gedankenschärfe «جمناستك عقلي» (او «جلاء الفكر») التمهيد لنظر سيمحاول فن السرد دون كلل إضفاء السردية عليه. في مشهد المحرار تهافتى ثقة هانس بنفسه، ولكن ليس يقظته. ألا تُقاس الحرارة في ساعات بعيتها ولمدة سبع (سبع!) دقائق!⁽³⁴⁾ يتثبت هانس بتنظيم ما يمكن أن يسمى «الزمن السرييري»؛ لكن هذا على وجه التحديد هو ما ينأى به عن الزمن. يتخذ هانس في الأقل الخطوة الأولى نحو جلاء الفكر بعزله الزمن كما يبدو له «الشعور» (Gefühl) عن الزمن الذي يقاس بالقارب أثناء دورانها على قرص الساعة (ص. 66). إنها دون شك اكتشافات قليلة الأهمية، لكن لا مناص من أن تُنسب برغم ذلك إلى جلاء الفكر⁽³⁵⁾؛ حتى وان غمرت الحيرة كل شيء.⁽³⁶⁾ لا يخلو من أهمية بالنسبة ل التربية بطلنا انه رأى في البداية إضاءة مفاجئة تتعلق بما يمكن أن تكون حقيقة الزمن في حلم. كيف يقدم الزمن نفسه؟ بصفته «الأخت الصامتة»، عموداً من الزنبق يخلو من التدرج لاستخدام «أولئك الذين حاولوا الغش» (ص 92) يكرر مشهد المحرار ويبلغ في آن واحد. تخفي الأرقام من المحرار. يختفي الزمن العادي، كما في ساعة تتوقف عن إخبارنا الوقت. يتعمي الحلمان المنقولان، بما يطبعهما من «البهجة الغامرة والتشويق»، إلى سلسلة «اللحظات السعيدة» - بالمصطلح البروستي - التي تمثل علامات في مسار تقصيه، وإليها تحول السطور الأخيرة من الرواية اهتماماً في قراءة ثانية: «كان ثمة لحظات، جاء إليك فيها من داخل الموت ونورة الجسد، بينما أنت تقلب وجوه حالتك التي تحكمها [ahnungsvoll und regierungsweise]، حلم بالحب» (ص. 716).

صحيح أن هذا الحلم ليس بعد أحد تلك الأشياء التي يصح القول إن البطل «يتقلب وجوهها ويفحصها» لكنه في الأقل يشير إلى فضول كاف، برغم انه

(*) يصف سيمبريني نزلا، المصعد بـ «الظلال» في هنا الحوار - المترجم.

أسيـر العـجـاذـبـيـة الشـهـوـانـيـة التي مـارـسـتـها كـلـودـيـا شـوـشـاتـ، لأن يجعلـه يـقاـومـ نـصـيـحة سـتـمـبرـينـيـ بالـمعـادـرـةـ: «تـكـلمـ بـاـصـرـارـ مـفـاجـىـ»ـ (صـ. 87ـ).

يتـواـصـلـ إـلـغـاءـ الإـحـسـاسـ بـالـزـمـنـ وـبـالـلـغـةـ الـتـيـ تـنـاسـبـهـ فـيـ الـفـصـلـ الـرـابـعـ الطـوـبـيلـ الـذـيـ يـغـطـيـ الـأـسـابـعـ الـثـلـاثـةـ الـتـيـ قـصـدـ هـانـسـ كـاسـتـورـبـ إـلـىـ قـضـائـهـ كـزـائـرـ بـسـيـطـ فـيـ بـيرـغـهـوـفـ. يـسـهـمـ اـضـطـرـابـ الـفـصـولـ فـيـ خـلـطـ نـقـاطـ الـإـحـالـةـ الـمـشـترـكـةـ عـلـىـ الزـمـنـ، بـيـنـماـ الـمـنـاقـشـاتـ السـيـاسـيـةـ وـالـثقـافـيـةـ الـمـطـوـلـةـ مـعـ سـتـمـبرـينـيـ تـواـصـلـ (لـمـ يـكـنـ نـافـتـاـ قـدـ ظـهـرـ بـعـدـ). بـالـنـسـبـةـ لـقـرـاءـ أـولـىـ تـمـيلـ هـذـهـ الـمـنـاقـشـاتـ الـمـطـوـلـةـ إـلـىـ جـعـلـنـاـ نـغـفـلـ عـنـ التـجـربـةـ الـزـمـنـيـةـ لـبـطـلـ، وـإـلـىـ إـجـبارـ يـتـضـحـ أـنـ الدـورـ الـمـنـسـوبـ إـلـىـ "Exkurs über den Zeitsinn"ـ أـوـ "الـعـرـضـ الـمـسـتـفـيـضـ بـصـدـدـ مـعـنـىـ الزـمـنـ"ـ (صـ. 105ـ - 102ـ)ـ هوـ إـعادـةـ إـدـرـاجـ الـجـدـالـ الـكـبـيرـ حـولـ مـصـيرـ الـثـقـافـةـ الـأـوـرـبـيـةـ دـاخـلـ تـارـيخـ تـعـلـمـ الـبـطـلـ، وـبـهـذـهـ الـطـرـيقـةـ ضـمـانـ التـوزـانـ بـيـنـ رـوـاـيـةـ الزـمـنـ وـرـوـاـيـةـ التـطـوـرـ الـدـاخـلـيـ. هـنـالـكـ تـعـبـيرـ وـاحـدـ يـمـكـنـ أـنـ يـنـفـعـنـاـ كـنـقـطـةـ اـرـتـكـازـ فـيـ هـذـهـ التـسـوـيـةـ الـدـفـيـقـةـ الـتـيـ هـيـ مـنـ عـمـلـ الـراـويـ وـحـدـهـ: «التـأـقـلـمـ»ـ، «تـعـوـيدـ النـفـسـ»ـ، (diesem Sicheinleben an fremden Ort)ـ (صـ. 104ـ - 103ـ)، بـصـفـتـهاـ ظـاهـرـةـ ثـقـافـيـةـ وـزـمـنـيـةـ فـيـ آـنـ وـاحـدـ⁽³⁷⁾ـ.

يـنـطـلـقـ الـاـسـتـرـسـالـ مـنـ هـنـاـ لـيـتـنـاـولـ تـأـمـلـاتـ الـراـويـ نـفـسـهـ فـيـ الرـنـابـةـ وـالـمـللـ. فـيـتـقـرـرـ أـنـ مـنـ الـخـطـأـ القـوـلـ إـنـ هـذـهـ الـاـنـطـبـاعـاتـ تـبـطـيـ مـسـارـ الزـمـنـ. عـلـىـ عـكـسـ «صـحـيـحـ أـنـ لـلـفـرـاغـ وـالـرـنـابـةـ خـاصـيـةـ الـإـبـطـاءـ مـنـ حـرـكةـ الـلحـظـةـ وـالـسـاعـةـ وـجـعـلـهـمـ باـعـثـيـنـ عـلـىـ الضـجـجـ. لـكـنـهـمـ تـقـدـرـانـ عـلـىـ ضـغـطـ وـتـبـيـدـ وـحدـاتـ الزـمـنـ الـكـبـيرـ، بـالـغـةـ الـكـبـيرـ، حـدـ اـخـتـرـلـهـاـ إـلـىـ عـدـمـ مـطـلـقـ»ـ (صـ. 104ـ). يـسلـبـ اـثـرـ التـقـصـيـرـ وـالـتـمـدـيـدـ الـمـزـدـوجـ هـذـاـ فـكـرـةـ طـولـ الزـمـنـ مـنـ تـمـاسـكـ الـمـعـنـىـ وـلـاـ يـسـمـحـ إـلـاـ بـإـجـابةـ وـاحـدـةـ عـنـ السـؤـالـ، كـمـ مـنـ الـوقـتـ؟ـ هـيـ «لـوـقـتـ طـوـبـيلـ جـداـ»ـ. (صـ. 105ـ).

بـدـلـاـ مـنـ ذـلـكـ نـجـدـ أـنـ النـبـرـةـ الـغـالـبـةـ عـلـىـ «الـعـرـضـ الـمـسـتـفـيـضـ»ـ هـيـ

التحذير. «هناك في نهاية المطاف شيء خاص في عملية تعود النفس على مكان جديد، إنها غالباً ما تكون تطابقاً وتعوداً، ينكبها المرء لذاتها، مدفوعاً بعزم على إيقافها ما أن تكتمل دون أي تأخير، والعودة إلى حالي السابقة» (ص. ص. 103 - 104). عندما يتعلق الأمر بشيء يختلف تماماً عن الخروج على المألوف، استراحة في مسار الحياة العام، فإن الرقابة التي لا يعتورها أي شيء تهدد بسلبنا الوعي بالمنطقة نفسه. «في دراك الزمن وثيق الصلة بوعي الحياة إلى درجة أن أحدهما لا يمكن أن يتعرض للوهن دون أن يعني الآخر من تلف محسوس». (ص. 104). لا يخلو تعبير «وعي الحياة» "Lebensgefühl" من تلميح تهكمي واضح. ومع ذلك فإن الرواية يشير، وهو ينسب أفكاراً مماثلة لبطله، إلى أنه لا يملك ببساطة إلا القليل مما يتفوق به على كاستورب في السعي إلى جلاء الفكر⁽³⁸⁾. لا يخدم فضول البطل أبداً، حتى وهو يجرب في بعض الأحيان الرغبة في «الهرب لحبين من حلقة [Bannkreis] بيرغوف ليعتاد الهواء الطلق إلى عمق رتبته» (ص 117).

تسهم أيضاً في طمس الزمن، الذي يعد البطل جزئياً ضحية الجلية، الأحداث المتعلقة بالشيخ في حالة حلم اليقظة عن برييسلاف هبه Hippe التلميذ صاحب قلم الرصاص الذي تتحول عيناه ومظهره إلى كلوديا شوشات. بسبب الطبيعة الرمزية للازمة قلم الرصاص الذي يستعار ثم يعاد⁽³⁹⁾ (بما يوفر للراوي نهاية غامضة لأحداث ليلة فلبرغنس Walpurgisnacht، التي سأناقشها لاحقاً) فإن هذا الحدث الذي يسميه ثيريرغر Thieberger «اللحن الحلمي الفاصل» Vertraumte Intermezzo، يظهر على السطح مرة أخرى عمق الزمن المترافق، الذي فحص فعلاً عبر العودة إلى الماضي في الفصل الثاني؛ وهو عمق يمنع بدوره اللحظة الراهنة امتداداً لأنهاياً من نوع ما» (ص. 122). فيما بعد، ستقوم سلسلة الأحلام الخاصة بالأبدية على هذا العمق.

أحس هانس، حتى قبل أن تنقضي الأسابيع الثلاثة المخطط لها، أن

«تجدد إحساسه بالزمن» قد بدأ يبهت، ومع ذلك بقيت الأيام التي كانت تتطاير حوله تمتد «طويلة وأطول ل تستوعب الآمال والمخاوف المزدحمة الخفية التي كان يطفع بها [أي اليوم الواحد - م]» (ص. 141). وظل ميله إلى كلوديا واحتمال المغادرة يمنع الزمن حركة وتوتراً⁽⁴⁰⁾. ومع ذلك، عندما لاحت نهاية الأسابيع الثلاثة كانت الأفكار التي عبر عنها يواكيم عندما التقى قد تغلبت على هانس كاستورب. «ثلاثة أسابيع في الأعلى هنا لا تعني شيئاً ثابتة؛ هكذا قال له الجميع في البداية. أصغر وحدة زمنية كانت الشهر». (ص. 162) ألم يكن الأسف قد بدأ يساوره لأنه لم يكسر وقتاً أطول لهذه الزيارة؟ لم يقع فريسة للجبل السحري، كما هو حال بقية المرضى، عندما وافق على المشاركة في «جلسات المحرار» (وهو عنوان فرعي مهم في الفصل الرابع) (ص. 161)⁽⁴¹⁾؟

ما أن «يتعود» هانس كاستورب حتى يصبح برغم ذلك مستعداً للتجربة الأولى مع الأبدية، التي يفتتح بها الفصل الخامس، وهو أطول من الفصل السابق عليه. لقد فرض الرواوي سيطرته منذ البداية لكنه يعود إلى السؤال الذي أثير في «التقديم» Vorsatz حول طول الرواية. فيقرر صوت الرواوي: «نفهم أن الأسابيع الثلاثة القادمة ستنتهي ويمر ذكرها بظرفة عين». (ص. 183). هنا تسهم الغرابة التي تعزى إلى العلاقة بين زمن فعل السرد Erzählzeit وزمن مادة السرد erzählte Zeit في إبراز معالم غرابة تجربة البطل ذاتها في القصة. يقال إن قوانين السرد تستدعي توسيع تجربة الزمان الخاصة بالكتابة والقراءة أو انكماشها حسب مغامرة البطل، ولكن الآن وقد انتصر قانون أولئك الموجودين في الأعلى، فإن كل ما تبقى هو أن يدفن المرء نفسه أعمق في كثافة الزمن. ليس ثمة شهود من العالم في الأسفل. لقد استأصل زمن الشعور زمن الساعة. لذا فإن لغز الزمن ينفتح أمامنا بما يبعث فينا الدهشة (ترد الكلمة مرتين ص. 183).

الابدي» و«التذير المفاجئ» (ص ص 183 - 219)، على أي من «المعجزات» المعلن عنها، إن توخيانا الدقة، وإنما بالأحرى الأرضية - وحتى تحت الأرضية - التي ستبرر على مهادها «المعجزات». إن هذه الأبدية ذاتها هي أبدية غريبة فعلاً. ومرة أخرى يكون الصوت السردي هو القائل عن سلسلة الأيام هذه المتشابهة كلها، التي تتعضي في الفراش؛ «يأتونك بمرق متتصف النهار، كما جاءوا به أمس وكما سيأتون به غداً... وما ينكشف لك بوصفة المحتوى الحقيقي للزمن لا يعدو كونه حاضراً لا أبعد له يأتونك فيه بالمرق أبداً. لكن من المفارقة في هذا الخصوص الكلام عن الزمن بصفته يمر بيظه؛ والمفارقة، عندما يتعلق الأمر ببطل كهذا، هي ما يجب أن نتفاداه». (ص ص 183 - 184). ليس من شك في النبرة التهكمية. لكن لهذه الإشارة أهمية قصوى. على القارئ الاحتفاظ بها مائلاً في عقله خلال زمن إعادة القراءة التراكمي الذي يستلزم على نحو خاص هذا النوع من الروايات. لابد أن يبقى معنى «الحساء الابدي» معلقاً حتى تأتي الإجابة عن طريق تجربتين آخريتين للأبدية، هما تجربة «ليلة فلبرغس» في نهاية الفصل نفسه، وتلك الخاصة بمشهد «الثلج» في الفصل السابع.

إن العنصر السردي الذي يتبع للراوي إصدار هذا التعليق هو حالة هانس كاستورب الجديدة، بأوامر من الدكتور بهرين، منظرحاً على ظهره في فراش موت المريض السابق. تمر ثلاثة أسابيع من هذه الأبدية مسرعة في عشر صفحات. وكل ما يهم هو ذلك «الحضور الدائم لساعة متتصف النهار تلك» (ص. 190)، التي يعبر عنها ركام من الإشارات حول الزمن. لا يعرف المرء أي الأيام هو فيه؛ لكنه يعرف أي الأوقات هو في «يوم، يقضى صناعياً، ويُحجزاً إلى قطع صغيرة» (ص. 192) ويعطى ستمبريني الفرصة لـ«القاء خطاب - بنبرة الرجل الأديب، والسياسي الانسانوي - عن العلاقة التي تربط كل شيء، بما في ذلك الدين والحب، بالموت». ثم تقدم أشعة أكس باقتضاب التشخيص القاتل: أن هانس كاستورب هو فعلاً ضحية حبة للمرض

والموت. إن منظر ذاته الطيفي على شاشة الدكتور بهرين المضاءة تصوّر سيفي لتحللها، نظرة تمتد إلى داخل ضريحه. «عيون ثاقبة نبوية حدق في هذا الجزء المأثور من جسده، ولأول مرة في حياته فهم أن احتمال موته قائم» (ص 219).

يقف آخر وصف دقيق للزمن - مرة أخرى عبر تهكم الرواوي - عند أسبوع سبعة، هي الأسابيع السبعة التي كان هانس كاستورب قد عقد العزم على أن يمضيها في بيرغهوف، والرواوي هو من يقدم هذا الوصف (ص. 219). لا يخلو من الأهمية أن هذا الإحصاء - تحصى ستة أسابيع حتى أعياد الميلاد، وسبعة حتى «الليلة» الشهيرة - يُدرج تحت عنوان الفصل الفرعي «الحرية» (ص. 219). لا يمكن عزل التقدم المتتحقق في تربية هانس كاستورب عن النصر على آخر وخزة فلق بقصد الزمن المؤرخ. وبivity أهم من ذلكحقيقة أن بطلنا يتعلم أن ينأى بنفسه عن معلم الإيطالي بينما هو ينأى بنفسه عن الزمن⁽⁴²⁾. لكنه لن يحرر نفسه منه حتى يفلت من عدمية «الحساء الأبدى»، والتي لا تكفى بدورها عن ترك بصمتها المرضية على الحب، المختلط بالمرض والموت⁽⁴³⁾.

من هنا فصاعداً تتلون تربية هانس كاستورب بمسحة تحرير عن طريق الزمن الفارغ (ص. ص. 287 - 288). هنالك قسم فرعى آخر في هذا الفصل الطويل، وفي سياقه يخرج الزمن عن نقاط إحالته حين يتتجاوز الأسابيع السبعة، بعنوان *Forschungen* «بحث» (ص. ص. 267 - 286). وهو مشغل باستطرادات جلية في التشريع والحياة العضوية والمادة والموت، مزيج الشهوانية والمادة العضوية، الفساد والخلق. وبرغم أن هانس كاستورب مولع بقراءة علم التشريع، فإنه يحصل بنفسه دون عنون من أحد على تعليمه في موضوعة الحياة في علاقتها بالشهوانية والموت، تحت شعار الهيكل العظمي لليد كما تظهره أشعة أكس. لقد صار هانس كاستورب راصداً كما هو شأن الرواوي. يعقب «بحث»، *Totentanz* «رقصة الموت» (ص. ص 286 - 322)؛

ثلاثة أيام من الاحتفال بمناسبة عيد الميلاد، حيث لا يخترق المكان أي شعاع من ضياء ولادة السيد المسيح، ولا يؤشرها إلا تأمل جثمان «الجتلمان الفارس»^(*). هاهي ذي طبيعة الموت المقدسة والبذرية التي كان قد لمع جانبًا منها أمام رفات جده تفرض نفسها مرة أخرى. ومهما كان مروًعا الحافز الذي يدفع هانس كاستورب من سرير شخص محتضر إلى آخر، فإن ما يحركه هو الحرص على تكريم الحياة، طالما بدا له التقدير المقدم للميت السبيل الضروري لهذا التكريم (ص. 296). ليس بواسع «طفل الحياة الرقيق» بعبارة ستبريني الجميلة، إلا أن ينشغل بـ«أطفال الموت» (ص. 388). لن نقدر عند هذه المرحلة على البت إن كان هانس كاستورب في خضم هذه التجربة التي تغيّره سجين أولئك الموجودين في الأعلى أم هو يبحث الخطى إلى الحرية.

وسط هذه الحالة الفلقة، حيث تمثل جاذبية المزعوم إلى أن تشغل المكان الذي تحرر بواسطة طمس الزمن، وقبل بضعة أيام من انتهاء الشهر السابع من إقامته - إن توخيانا الدقة في أنسية ثلاثة الرماد (اليوم الأخير قبل بدء الصوم) Mardi Gras، أي في زمن احتفالي - تتغلب على البطل التجربة الخارقة التي وضعها الرواية المتهكم تحت عنوان «ليلة فلبرغس» (ص. ص 322 - 343). وهي تبدأ بـ«أنت» البعيدة عن الرسمية التي يخاطب بها هانس كاستورب، وهو نصف مخمور، ستبريني الذي لا يفوته أن يرى في هذا علامه على تحرر «تلמידه» - «يبدو ذلك أشبه بالوداع» (ص. 329) -. وتصل الذروة في الحديث الذي يشارف الهذيان مع كلوديا شوشات، في وسط «غرائب المرضى المقتعين» (ص. 335)⁽⁴⁴⁾.

تحدث في أعقاب هذا الحديث البارع والاضطراري، الذي يتمحور على استخدام صيغة «أنت» الألية ويبداً وينتهي بقلم الرصاص معارًأ ومعادًأ

(*) أحد نزلاء المصبع - المترجم.

- فلم هبه! - تحدث رؤيا حُلْمية، حاملة معها إحساساً بالأبدية، أبدية تختلف تماماً، بالتأكيد، عن «الحساء الأبدى»، لكنها أبدية في حلم برغم ذلك.

«مثل حلم عميق جداً، لأن علينا أن نحلم بعمق كي تأتينا أحلام على هذا الشكل. أود أن أقول إنه حلم معروف جداً، حلم الناس به في كل الأزمنة، حلم مديد أبدي، أجل. إن الجلوس قربك كما هو حالى الآن هي الأبدية بعينها».

إنه حلم أبدي يكفي إعلان كلوديا عن رحيلها الوشيك، الذي يكون له وقع الزلزال، لتبديده. ولكن هل يمكن أن تكون كلوديا الداعية إلى تحقيق الحرية عبر الخطيبة والخطر فقدان الذات، قد مثلت لهانس أي شيء مختلف عن سيرينيات (جنبيات بحر) يوليس، عندما طلب أن يُشد وثاقه إلى صاري سفينة ليقاوم غواية أغانيهن؟ إن الجسد والحب والموت مشدود بعضها إلى البعض الآخر بقوة المرض والشهوانية، الجمال والفساد، تمتزج هي أيضاً امتزاجاً كلياً إلى حد يتغدر معه دفع ثمن فقدان الإحساس بالزمن القابل للعد، بدوره، بواسطة شجاعة العيش التي تمثل هذه الخسارة ثمناً لها⁽⁴⁵⁾. لا تعدو تكملاً للحساء الأبدى حلماً بالأبدية، أبدية كرنفالية هي ليلة فلبرغس!

يوفر تأليف الفصل السادس، الذي يحتل بذاته أكثر من نصف القسم الثاني من «الجبل السحري»، إضاحاً جيداً للفرق ليس بين زمن فعل السرد وزمن مادة السرد فقط، ولكن بين الزمن المروي وتجربة الزمن التي يسقطها الفن القصصي أيضاً.

على مستوى الزمن المروي، يتعزز الإطار السردي بواسطة التبادلات، التي تزداد ندرة ودرامية، بين أولئك الموجودين في الأعلى وأولئك الموجودين في الأسفل، وهي تبادلات توفر في ذات الوقت صورة لانقضاض الزمن العادي على الامتداد اللازمni الذي هو القدر المشترك في

بيرغهوف. يفلت يواكيم بعودته إلى مهنته العسكرية من المصح. ويظهر نافتاً في القصة، وهو المعلم الثاني - اليسوعي من أصل يهودي، الغوضوي والرجعي في آن واحد - ليضع نهاية للحوار العاشر بين ستمبريني وهانس كاستورب. يحاول العم الكبير من هامبورغ، ممثلاً عن أولئك في الأسفل، انتزاع ابن أخيه من غوايته دون جدوى. ثم يعود يواكيم إلى بيرغهوف ليموت فيه.

من كل هذه الأحداث يطفو على السطح حديث واحد هو «الثلج» (ص. ص. 469 - 498)، وهو وحده الذي يستحق أن يدخل ضمن سلسلة لحظات الحب وأحلامه التي يشار إليها في السطور الأخيرة من الكتاب، «لحظات حرجية» (Augenblicke)، تبقى تمثل قمماً متبااعدة يبلغ عليها الزمن المروي وتجربة الزمن معاً الذروة. والحال أن فن التأليف برمته يسعى إلى إنتاج لقاء القمة هذا بين الزمن المروي وتجربة الزمن.

قبل بلوغ هذه القمة، تمد تأملات هانس كاستورب في الزمن - التي تتسع بإضافة تأملات الرواية إليها - إطار السرد الذي رسمنا خطوطه للتو إلى نقطة الانفجار، كأنما قصة هذا التدريب الروحي لا تكف عن تحرير نفسها من ربقة العوارض المادية. فضلاً عن ذلك فإن الرواية هو من يحتل المشهد الأول، محاولاً بمعنى ما مساعدة بطله على تنظيم أفكاره، وهكذا نجد أن تجربة الزمن قد قطعت شوطاً بعيداً، عبر تفاديها التتابع الزمني وتزايد عمقها، باتجاه التبعثر إلى منظورات لا سبيل إلى التوفيق بينها. بخسارة هانس كاستورب الزمن القابل للقياس يكون قد بلغ المعضلات ذاتها التي أوضحها نقاشنا لظاهراتية الزمن لدى أوغسطين بصدق العلاقات بين زمن النفس والتغير الفيزيقي. «ما الزمن؟ لغز، بدون حقيقة تخصه وذو قوة كلية. إنه يكيف العالم الخارجي، انه الحركة وقد افترنت مع وجود الأجسام في المكان وامتزجت به، ومع حركتها». (ص. 344). لذلك ليس الزمن الداخلي، إن توخيانا الدقة، هو ما يطرح مشكلة، ما أن يُفك ارتباطه بالقياس، ولكن استحالة التوفيق بينه وبين الأوجه الكونية للزمن، تلك التي بدلًا من ان

تختفي مع اختفاء الاهتمام بمرور الزمن، يصار إلى تمجيدها على نحو متضاد. ما يشغل هانس كاستورب هو تحديداً التباس الزمن؛ دائريته الأزلية وقدرته على اجتراح التغيير. «الزمن فعال، يمكن الإشارة إليه على أنه فعل: نحن نقول إن شيئاً ما «أحدثه الزمن». أي نوع من الأشياء؟ التغيير!» (المصدر السابق). إن الزمن لغز لأن الملاحظات التي تنتج عن النظر فيه لا يمكن توحيدها. (وهذا، بالنسبة لي، هو بالضبط ما يمثل أحجية لا سيل إلى تجاوزها. وهذا هو ما جعلني أسارع إلى إعطاء الرواية العذر لما يبدو من همسه أفكار هانس كاستورب له).⁽⁴⁶⁾ كم ابتعدت الرواية عن القصص البسيط المتعلق بطبع الزمن القابل للقياس! إن ما حرره هذا الطمس يعني ما هو التقابل بين الأبدية الثابتة والتغييرات المتولدة، سواء أكانت المسألة تتعلق بالتغييرات المرئية للفصول وظهور حياة نباتية جديدة (صار هانس كاستورب يوليه اهتماماً جديداً) أم بتغيرات عميقة الغور يجريها في نفسه - برغم الحساء الأبدى - بفضل انجذابه الشبقي إلى كلوديا، ثم في زمن الاكمال في ليلة فلبرغس، والآن في انتظار عودتها. إن اندفاع هانس كاستورب العاطفي نحو علم الفلك، الذي صار يحل الآن محل اهتمامه بعلم التشريح، سيمعن من الآن فصاعداً تجربة الزمن المملة أبعاداً كونية. يضفي تأمل السماء والنجوم على حركتها نفسها ثباتاً ينطوي على مفارقة، ويتأholm تجربة نيشه الخاصة بالعود الأبدى. ولكن ما الذي يمكن أن يقيم جسراً بين أبدية حلم ليلة فلبرغس، والأبدية موضوع التأمل الخاصة بثبات السماوات؟⁽⁴⁷⁾.

يتواصل تعليم هانس كاستورب اعتباراً من هذه النقطة بوساطة اكتشاف التباس التفكير، في غمرة اضطراب المشاعر وعبره⁽⁴⁸⁾. وليس هذا الاكتشاف مجرد تقدم طفيف إذا ما قورن مع ركود ضيوف بيرغهوف في اللام زمن البسيط. لقد اكتشف هانس كاستورب الأزلي في مالا يقبل القياس؛ «لمدة ستة أشهر طويلة عجيبة برغم تسارعها» (ص . 346).

يضمّن الرواية هذا التغيير العميق في تجربة الزمن داخل سلسلة

الأحداث التي تشكل الزمن المروي في الرواية. من جهة، يوفر انتظار عودة كلوديا مناسبة لتدريب آخر، هو المصايرة في مواجهة الغياب. صار هانس كاستورب قوياً الآن بما يكفي لتمكينه من مقاومة إغواء مغادرة الجبل السحري مع يواكيم. لا، لن يغادر معه، لن يهرب ليعود إلى الأرض المسطحة: «لوحدي لن أجد طريق العودة أبداً» (ص. 416). لقد أنجزت الأبدية الثابتة عملها السلبي في الأقل؛ إذ هو تجرد من الحياة. إن هذا العبور بوساطة السلبي يكون انقلاب الحظ المركزي في رواية التطور الداخلي، وكذلك في رواية الزمن *Zeitroman*. وهجمة العم الكبير تينابل، الذي جاء من هامبورغ ليضع تاريخاً محدداً لعودة الابن الضال، والتي قوبلت بالصد، لا تفعل بدورها إلا أن تحول المصايرة، التي تبقى الإجابة المتوفرة الوحيدة لفعل الغرور الأبدي المدمر، إلى عناد. في أعقاب هذا، أصار هانس رهينة الدكتور بيهرنز وأيديولوجيته الطبية، والتي تكرر عقيدة المرض والمموت المهيمنة في بيرغهوف فقط؟ أم هو بطل جديد لغنوص الأبدية والزمن؟ يحرض الرواوي على صقل هذين التأويليين كليهما بعنابة. لقد جرد هانس كاستورب نفسه بالتأكيد من الحياة، وهذا الأمر يجعل تجربته مثار شك لا محالة. بالمقابل، فإن مقاومته للهجمات من الأرض المنبسطة «كانت تعني بالنسبة له اكمال الحرية؛ والتي صارت فكرتها على نحو تدريجي عاجزة عن بث الرعشة فيه» (ص. 440)⁽⁴⁹⁾.

يجرب هانس كاستورب هذه الحرية أساساً مع ناصحيه ستمبريني ونافتا. لقد كان الرواوي موقفاً كل التوفيق في تقديم نافتا في النصف الثاني من سرده، إذ هو منع البطل بذلك فرصة الاحتفاظ بمسافة متساوية بعيداً عن معلميه اللذين لا سبيل إلى التوفيق بينهما، وبهذه الطريقة الوصول خطوة إلى المنزلة العليا التي ظل الرواوي يحتلها على نحو ظاهر منذ «التقديم». لا يقل الإغراء الذي يمثله نافتا عن ستمبريني ونزعته الإنسانية المتفائلة. إن لاستطرادات نافتا، التي لا يرى فيها ستمبريني إلا صوفية موت

وقتل، صلة خفية مع درس الرسالة التي تركتها كلوديا في ليلة فلبرغس المعروفة. فإذا لم يكن يتكلّم عن الخلاص بوساطة الشر، فإن من تعاليمه أن الفضيلة والصحة ليستا حالتين «دينيتين». إن لهذه المسيحية الغربية ذات الصبغة النيتشرية - أو الشيوعية⁽⁵⁰⁾، والتي ترى «أن تكون إنسانا يعني أنك معتل» (ص . 465) تلعب في رواية تربية هانس كاستورب دور غواية شيطانية، الانزلاق بعيداً في السلبي كما عبر عنه «الحساء الأبدي». لكن حظ هذه الغواية من النجاح لم يعد يفوق حظ بعثة الأرض المنبسطة في إيقاف التجريب المندفع للبطل.

الأحداث المعروفة Schnell «الثلج» (ص ص . 469 - 498)، والتي نصل إليها ألان، هي الأكثر حسماً منذ «ليلة فلبرغس»، وهي تدين بتميزها لحقيقة أنها تعقب مباشرة الأحداث الخاصة بمناورات نافتا الشيطانية (وهي ترد على نحو دال وتهكمي تحت عنوان «تمارين روحية Operationes Spirituales»). كما إن من المهم ملاحظة أن هذه الأحداث تتحذّل مكاناً لها فانتازيا صور الفضاء الجليدي، الذي يتجاوب، على نحو غريب، مع ساحل البحر؛ «كانت رتابة المشهد في الحالتين عميقه» (ص. 473). إن الجبل الذي حمله الجليد إلى بباب أكثر من مجرد مكان للمشهد الحاسم. إنه المساوي المكاني للتجربة الزمنية ذاتها. يوحد «الصمت البدائي» Das Urschweigen (ص . 476) المكان والزمان في نظام رمزي واحد. فضلاً عن ذلك، فإن المواجهة بين الجهد الإنساني والطبيعة وما تنصبه من عقبات في الطريق تؤشر رمزاً على نحو دقيق تغير مستوى التعبير في العلاقة بين الزمان والأبدية، أي بين العموديين الروحيين للحدث⁽⁵¹⁾. وينقلب كل شيء، عندما تحول الشجاعة إلى تحدٍ؛ «رفض لكل ضروب العذر، باختصار... تحد». (ص . 481)، تحضر المقاتل، الذي أسكره التعب (وخرم بورتو)، رؤيا أوراق شجر وسماء زرقاء، أغنية الطيور، وضوء الشمس: «هكذا الآن، مع هذا المشهد أمامه، يتحول ويغيّر مظهره باستمرار أمام عينيه Sich öffnete in Wachsender [Verklärung]» (ص. 490). من المؤكد أن تذكر البحر المتوسط، الذي لم يره

من قبل قط، لكنه ظل «دائماً» (Von je) يعرفه (المصدر السابق)، لا يخلو من رعب - المرأةان العجوزان تقطعن أوصال طفل على حوض، بين موقدين ملتهبين! - كما لو أن للقيح صلة وثيقة و مباشرة بالجميل. كما لو أن اللا عقل والموت جزء من الحياة؟؛ «لا تكون حياة بدونه» (ص . 496)! في أعقاب ذلك لن يجد هانس في نفسه حاجة إلى معمليه. انه يعلم . ماذا يعلم؟ «من أجل الطيبة والحب، لن يسمع الإنسان بأن تكون للموت سطوة على أفكاره». (ص ص . 496 - 497 ، التأكيد في الأصل) .

وهكذا يجد حلم الأبدية في «ليلة فلبرغس»، وثيق الصلة بعقيدة المرض والموت، الإجابة عليه في أبدية أخرى، في «دائماً» تكون في آن واحد المكافأة على شجاعة العيش والأصل لها.

لذا فإن عودة يواكيم إلى بيرغهوف قليلة الشأن، وكذلك حقيقة أن لهذه العودة شكل انعدام الوزن الزمني نفسه الذي اتسم به وصول هانس في الماضي. يمكن للنزاعات بين ستمبريني ونافافنا أن تواصل مستعرة حول موضوعات الخيمياء وال Mansonية الحرة، لكن ثمة علاقة جديدة مع عالم المرض والموت تتأسس، معلنة تغيراً خفياً في العلاقة مع الزمن نفسه. ويشهد على ذلك حدث موت يواكيم نفسه. يرعن هانس الرجل المحترسر دون إعراض أو انجذاب، ثم يغمض عينيه عندما يموت⁽⁵²⁾. لقد جاء فقدان الشعور بطول الوقت المنصرم واحتلاط الفصول بهذه اللامبالاة تجاه مقاييس الزمن - «لأننا أضعنا الزمن، الزمن أضعنا» (ص. 546) - وشيناً فشيناً تأخذ الحياة السيادة من الافتتان بالمرض.

يخضع هذا الاهتمام الجديد بالحياة للاختبار في الفصل السابع، الذي تميزه أساساً عودة كلوديا شوشات إلى بيرغهوف يرافقها على غير توقع مينهير ببيركورن. لا يشير الغضب المتهور لدى هذا العملاق الهولندي الملكي الباحوسى المعربد لدى هانس كاستورب الغيرة المتوقعة بقدر ما يثير تجحلاً هيباباً تحل محله تدريجياً دمائة مرحة. بهذه الطريقة، برغم اضطراره إلى

التخلّي عن كلوديا بعد وصولها مع رفيقها غير المتوقع، فإن الفائدة المتحصلة من هذا الحدث كبيرة بالفعل. قبل كل شيء، فقد «مُربينا» «بطلنا المتواضع» كل تأثير عليه، إذا ما قورنا بحجم هذه الشخصية التي يضفي عليها الرواية - لزمن وجيز - حضوراً وقوة خارقين. والأهم من ذلك أن العلاقة الثلاثية الغربية التي تأسست بين مينهير وكلوديا وهانس اقتضت من الأخير سيطرة على مشاعره التي افترن الحقد فيها بالخصوص. كانت القرارات تُتخذ بتحريض من الرجل الهولندي منعطافاً متواحشاً وغريباً. ولقد بلغ من تدمير الرواية بتهاكمه للمعنى الواضح أن المواجهة مع كلوديا يصعب تقديرها صعوبة جمة. تطفو كلمة «روح»: «حلم روحاني خالص»، «ذري الروح هذه»، «الموت هو العبد الروحي»، «الطريق الروحي» (ص. 596). هل أصبح بطلنا كما تخبره كلوديا فيلسوفاً طريفاً؟ إنه إذن لنصر مدهش على معلميه أن لا ينتج عن رواية التطور الداخلي إلا شخص روحاني، مبتلى بالسحري والغامض⁽⁵³⁾. لكن أبعد الفرضيات عن العقلانية أن تتوافق من بطلنا خطأً مستقيماً في النمو، على الطريقة التي مثل بها ستمبريني «تقدّم الإنسانية». يؤدي انتحار الرجل الهولندي، واضطراب المشاعر المترتبة عليه إلى القذف بهانس في حالة لا يجد لها الرواية اسماء إلا «الغباء العظيم يسقط» Der grosse Stumpfsinn (ص. ص. 624 - 635)⁽⁵⁴⁾. الغباء العظيم «يسقط»: إنه اسم روبيوي شرير، يقصد منه إثارة مخاوف غامضة... أصابة الذعر. بدا له أن «كل هذا» لن يجدي نفعاً، أن ثمة كارثة وشيكّة، أن الطبيعة التي طال عذابها ستترور، تنتقض في عاصفة وزوبعة وتعطم الأغلال العظيمة التي تستبعد العالم؛ تختطف الحياة إلى ما وراء «نقطة الموت» وتُنبع حداً لـ«البطاطا الصغيرة» في يوم واحد آخر فظيع (ص. 634). لم يفلح لعب الورق، الذي يستبدل به الفونوغراف في إخراجه من هذه الحالة. إنه يرى خلف لحن غونو⁽⁵⁵⁾ وأغنية الحب الممتنوع صورة الموت. إذن

(*) غونو Gounod مؤلف موسيقى فرنسي من القرن الناسع عشر - المترجم .

لم يتحقق الفصل بين الاستمتاع والفساد؟ أو بالأحرى، هل يتتخذ الاختزال والسيطرة على الذات ألوان العواطف المرضية نفسها التي يفترض أنها قد هزمتها؟ جلسة استحضار الأرواح السحرية - والتي وضعت تحت العنوان الفرعوي «شك شديد» *Fragwurdigste* (ص ص. 653 - 681) - والتي تبلغ ذروتها بظهور شبح ابن العم يواكيم، تدفع التجريب في الزمن إلى حدود الالتباس والخداع الغائمة. غرابة مشهد المبارزة بين ستمبريني ونافنا (حيث يطلق ستمبريني النار في الهواء، ويطلق نافنا النار على رأسه هو) تصل قمة الاضطراب. «تلك كانت أوقات فريدة من نوعها» (ص . 703).

بعدها تضرب الصاعقة، *Der Donnerschlag*، والتي نعرفها جميعاً، ذلك الانفجار الذي يضم الأسماع في مزيج قاتل كونته التأثيرات المتراكمة من «الإله العظيم يسقط» و«عواطف هستيرية»، وهو ما عنوانا القسمين السابقين. إنها صاعقة تاريخية؛ «الصدمة التي أشعلت اللغم تحت الجبل السحري» [يطلق عليه هنا هذا الاسم لأول مرة]، ورمي بالنائم خارج البوابات بفظاظة» (ص. 709). هكذا يتكلّم صوت الرواية. بضربيه واحدة تُتحقّق المسافة الفاصلة بين هنا في الأعلى وهناك في الأسفل على الأرض المنبسطة. لكن انفجار الزمن التاريخي هو ما يقتحم السجن المسحور من الخارج. ومعه تعود كل شكوكنا بصدق واقعية تدريب هانس كاستورب: هل كان بوسعه تحرير نفسه من سحر أولئك الموجودين في الأعلى دون أن يتزعزع من الدائرة المسحورة؟ هل كان قد تغلب على الإطلاق على تجربة «الحساء الأبدى» المهيمنة الساحقة؟ هل تمكن البطل من إنجاز أي شيء يفوق السماح لتجارب متنافرة بان يتراكم بعضها فوق بعض الآخر، مادام قد أخفق في وضع قدرته على دمجها معًا أمام اختبار التجربة؟ أم هل يتعمّن علينا القول إن الحالة التي تكشفت فيها تجربته تدريجيًّا كانت الأنسب لإماتة اللثام عن تعددية معانٍ الزمن العصبية على الاختزال؟ وإن الاضطراب الذي ألقاه فيه

التاريخ واسع النطاق كان الثمن الذي لابد من دفعه لكشف مفارقة الزمن ذاتها؟

لا تساعد الخاتمة على التخفيف من حيرة القارئ. يخلط الرواذي في آخر مناظرة تهكمية الصورة الظلية لهانس كاستورب بظلال القتل الواسع الأخرى: «وبهذا يختفي عن أنظارنا؛ في الجلبة، في المطر، في الغسق». (ص . 715). الواقع إن مصيره كجندي ينتمي إلى قصة أخرى، إلى تاريخ العالم. لكن الرواذي يوحي أن ثمة بين القصة المحكية - «لم تكن قصيرة ولا طويلة، كانت مغلقة» -، وتاريخ العالم الغربي كما تلاحق وقائعه على أرض المعركة، رابطة مماثلة تشير بدورها سؤالاً: هل يمكن أن تتمخض هذه الوليمة الكونية للموت... عن محبة ذات يوم؟» (ص . 716). ينتهي الكتاب بهذا السؤال، لكن المهم أنه مسبوق بتأكيد أقل غموضاً يتعلق بالقصة التي رویت للتو. ونبرة الثقة بالنفس التي تسم هذا السؤال الآخر هي التي تضفي نغمة أمل على السؤال الأخير. يتخذ حكم الرواذي بشأن قصته الشكل البلاغي لخطاب يتوجه إلى «مغامرات [البطل] الخاصة بالجسد وفي الروح، [والتي] بينما هي تعزز البساطة [die deine Einfachheit steigerten] أباحت لك أن تعرف في الروح ما كان سيتعذر عليك أن تفعله بالجسد. كانت ثمة لحظات، أتاك فيها من الموت ومن ثورة الجسد، بينما أنت تجري جرداً لأحوالك، حلم بالمحبة». (المصدر السابق). لقد سمح «التعزيز» *Steigerung* المشار إليه هنا للبطل، دون شك، أن «يبقى بالروح» فقط (*im Geist überleben*)، ولم يمنحه إلا فرصة ضئيلة لأن «يبقى بالجسد» (*im Fleische*). انه يفتقد إلى اختبار بساطة الفعل، وهو المعيار النهائي لرواية النمو الداخلي. وهذا هو وجه التهكم هنا، بل وحتى المحاكاة الساخرة. لكن فشل رواية النمو الداخلي ليس إلا الوجه الآخر لنجاح رواية الزمن. لا يعدو تعليم هانس كاستورب حضور لحظات حرجة (*Augenblicke*) قليلة لن يبقى منها إذا أخذت مجتمعة مما يدل على الاتساق ما يزيد على «حلم محبة». على الأقل توفرت للبطل فرصة «إجراء جرد» للأحلام التي تولد عنها حلم المحبة هذا. (في هذا

المجال تبدو الترجمة الفرنسية للكلمتين المحوريتين *ahnungsvoll* و *regierungsweise* اضعف من أن تحمل ثقل الرسالة الايجابية الوحيدة التي ينقلها الرواذي المتهكم إلى القارئ، وهو يزج به في أعلى درجات الحيرة⁽⁵⁵⁾. ولكن ألا يترب على ذلك أن تهكم الرواذي وحيرة القارئ بما في آن معاً صورة ونموذج لمثيليهما لدى البطل في لحظة انفجار مغامرته الروحية المفاجئ؟

إذا ما سألنا الآن ما الموارد التي تستطيع بها «الجبل السحري» أن تردد إعادة تصور الزمن، فمن الجلي تماماً أن ما نتوقعه من الرواية ليس حلاً تخمينياً لمعضلات الزمن، بل هو على نحو ما، تعزيزها *steigerung*، «الارتفاع بها إلى مستوى أعلى». لقد وضع نفسه عاماً في حالة متطرفة كان طمس الزمن الخاضع للقياس قد تكرّس فيها عند ظهور بطله. يشكل التعلم الذي فرضت عليه هذه التجربة مكابدته بدوره تجربة في الفكر لا تحصر في تأمل سلبي لهذه الحالة من انعدام الوزن الزمني، بل تذهب به إلى تأمل يستكشف مفارقات الحالة المتطرفة التي رفع عنها اللثام بهذا. إن اللقاء الذي تحقق عبر التقنية السردية بين الرواية عن الزمن، والرواية عن المرض، والرواية عن الثقافة هو الوسيلة التي تنتجهما مخيّلة الشاعر لتحقيق أكبر قدر ممكن من الوضوح الذي يتطلبه مثل هذا الاستكشاف.

دعونا نذهب أبعد. إن التضاد الشامل بين الزمن العادي لأولئك الموجودين في الأسفل وفقدان الاهتمام بمقاييس الزمن الذي يميز أولئك الموجودين في الأعلى لا يمثل إلا درجة الصفر في تجربة الفكر التي باشرها هانس كاستورب. لذلك لا يمكن للصراع الرئيس بين المدة الداخلية وخارجية زمن الساعة الذي لا سبيل إلى إلغائه أن يكون هو الرهان المطلوب في نهاية المطاف في هذه التجربة، كما يصح القول بالمعنى الضيق عن «السيدة دالاوي». وبينما تضعف العلاقات بين أولئك الموجودين في الأسفل وأولئك الموجودين في الأعلى، يكتشف تدريجياً فضاء جديد للاستقصاء، تكون

التناقضات الظاهرة فيه تحديداً تلك التي تتبلّى بها التجربة الداخلية للزمن عندما تتحرّر من علاقتها بالزمن التعلقي.

أخصب الاستكشافات في هذا الصدد تتعلّق بالعلاقة بين الزمن والأبدية. وهنا تتنوع العلاقات التي تفترّحها الرواية تنوعاً هائلاً. هنالك اختلافات كبيرة بين «الحساء الأبدية» في الفصل الخامس و*«Le rêve bien connu, rêve de tout»*^(*) في «ليلة فليرغس» التي يختتم بها الفصل الخامس، وبين التجربة الوجدانية التي يصل حدث «الثلج» معها ذروته. تكشف الأبدية عن تناقضاتها الخاصة التي تعزّز من أثرها المقلّق الحالة السائدة في بيرغوف. فالهياج بالمرض والفساد يكشف أبدية الموت الذي تمثّل بضمته على الزمن في التكرار الأبدى لما هو معتاد. ينشر تأمل السماء المرصعة بالنجوم بدوره نعمة الطمأنينة على تجربة تُؤسّد فيها الأبدية بفعل «اللاتهانة السينية» لاتصال الحركة. ليس من السهل التوفيق بين الجانب الكوني من الأبدية، الذي يفضل تسميته بالخلود، والجانب الحلمي في التجربتين الرئيستين «ليلة فليرغس» و«الثلج»، حيث تندفع الأبدية مبتعدة عن جانب الموت لتتجه نحو الحياة، دون أن تنجح برغم هذا في التوحيد بين الأبدية والمحبة والحياة بالطريقة التي اعتمدها أوغسطين. من جهة أخرى، فإن التجرد المتهكم، الذي ربما كان «أسّى» حالة بلغها البطل، يؤشر انتصاراً مقلقاً على أبدية الموت يشارف الطمأنينة الرواقية. لكن حالة الافتتان المتممّنة التي يمثل هذا التجرد المتهكم رداً عليها لا تفصح له في المجال لكي يوضع على محك الفعل. لم يقدر على إبطال السحر إلا الانفجار الكبير لل بتاريخ . *Der Donnerschlag*

على الأقل اتّاح التجرد المتهكم، الذي يفضله ينضم هانس كاستورب إلى راويه مرة أخرى، عرض نطاق واسع من الإمكانيات الوجودية، حتى وإن

(*) الحلم المعروف جداً، حلم الناس في كل الأزمات، حلم مديد أبدي.

لم ينجح في الخروج بتركيبة منها. بهذا المعنى تكون الغلبة للتنافر على التوافق في نهاية المطاف. لكن وعي التنافر قد «سما» درجة أعلى.

عبور الزمن، البحث عن الزمن الصانع

هل يحق لنا البحث عن «حكاية حول الزمن» في «البحث عن الزمن الصانع»؟⁽⁵⁶⁾

لقد تعرض هذا المعنى للتشكيك من منطلقات مختلفة. ولنأتوقف طويلاً في الخلط، الذي وضع النقد المعاصر حداً له، بين ما يمكن أن يُعد سيرة ذاتية متخفية لمارسيل بروست، المؤلف، والسير الذاتية القصصية للشخصية التي تقول «أنا». نحن نعلم الآن أننا إذا كنا نعتبر تجربة الزمن هي بيت القصيد في الرواية، فإن ذلك لا يرجع إلى ما تستعيده الرواية من تجربة مؤلفها الواقعي، وإنما إلى قدرة القصص الأدبي على خلق بطل - راوي يتقصى غاية تخصه هو، وفي تقصيه هذا يشكل بُعد الزمن على وجه التحديد الرهان. لكن السؤال الذي ينتظر الحسم هو بأي معنى يكون الأمر هكذا؟ وبغض النظر عن الجناس بين «مارسيل» الرواية - البطل للرواية، ومارسيل بروست، مؤلفها، فإن الرواية لا تدين بمكانتها القصصية للأحداث التي وقعت في حياة بروست، والتي قد تكون نُقلت إلى الرواية وتركت ندوتها عليها، وإنما للتأليف السردي وحده، الذي يُسقط عالماً يحاول فيه البطل - الروايو الإمساك مجدداً بمعنى حياة مبكرة، هي نفسها قصصية كلية. يترتب على ذلك أن يُفهم الزمن المفقود والزمن المستعاد كليهما بوصفهما ملامع تجربة قصصية تتكشف تدريجياً داخل عالم قصصي.

لذلك فإن الفرضية الأولى التي تنطلق منها قراءتي اعتبار البطل الروايو، دونأخذ ورد، كياناً قصصياً يدعم الحكاية حول الزمن التي تكون «البحث عن الزمن الصانع».

هناك طريقة أقوى في تحدي القيمة النموذجية للرواية بوصفها حكاية

حول الزمن تمثل في القول، مع جيل دولوز في «بروست والعلامات»، إن الرهان أساساً في «البحث...» هو الحقيقة لا الزمن⁽⁵⁷⁾. وينبع هذا التحدى من المحاجة المتينة القائلة إن «عمل بروست لا يستند على كشف الذاكرة، وإنما على تعلم العلامات» (ص. 4)؛ علامات العالم الاجتماعي، علامات الحب، العلامات الحسية، علامات الفن. فإذا كانت، برغم ذلك «تسمى بحثاً عن الزمن الضائع»، فإن ذلك يصح بقدر ما يكون للحقيقة علاقة جوهرية بالزمن» (ص. 15). وردت على هذا أن هذا التوسط عبر تعلم العلامات والبحث عن الحقيقة لا يصيب بالضرر وصف «البحث...» أنها حكاية حول الزمن. لا تفند محاجة دولوز إلا تلك التأويلات التي تفهم «البحث...» حصرًا عن طريق تجارب الذاكرة اللا إرادية، وهي لهذا السبب تهمل التدريب الطويل على الخيبة الذي يمنع «البحث...» سعة أفق تفتقدها تجارب الذاكرة اللا إرادية القصيرة والعرضية. إذا كان التدريب على العلامات يقتضي المعبر الدائري الذي تعتمده «البحث...» بدلاً عن معبر الذاكرة اللا إرادية السريع، فإن هذا التأويل لا يستند بدوره معنى «البحث...». يشكل اكتشاف البعد خارج - الزمني للعمل الفني تجربة غريبة بالنسبة للتدريب على العلامات - الذي يستغرق بالفعل زمناً - ولكنها تطرح مشكلة العلاقة بين هذين المستويين من التجربة وتلك التجربة الفريدة من نوعها التي يؤجلها الرواية ولا يكشف عنها أخيراً إلا بعد زهاء ثلاثة آلاف صفحة.

تعود الخاصية الفريدة لـ «البحث...» إلى حقيقة أن تعلم العلامات، كما هو انبات الذكريات اللا إرادية، يمثل شكلاً من التنقل المطرول الذي تقطعه، ولا أقول تبلغ به الذروة، الإضاءة المفاجئة التي تحول بنظرة إلى الوراء السرد برمته إلى التاريخ اللامائي لمهمة معينة. ويصبح الزمن مرة أخرى بيت القصيد حين يتعلق الأمر بجعل التعلم الطويل يستجيب على نحو مبالغ فيه لفجاءة لحظة الإلهام المروية في الختام، والتي تجعل بنظرة إلى الوراء التصني برمته زمناً ضائعاً⁽⁵⁸⁾.

من هنا تأتي الفرضية الثانية التي تعتمدها قراءتي. من أجل تفادى منع

امتياز حضري إما للتدريب على العلامات، الذي يمكن أن يحرم الكشف الختامي من دوره كمفتاح هرمنطبي للعمل بأكمله، وإما للكشف الختامي، الذي يمكن أن يُجرّد آلاف الصفحات التي تسبق الكشف من آية دلالة ويستأصل مشكلة العلاقة بين التقصي والاكتشاف نفسها، من أجل ذلك يكون لزاماً علينا تقديم دائرة «البحث...» على شكل قطع ناقص يمثل أحد مركزيه البحث، ويمثل الآخر لحظة الإلهام. يترتب على ذلك أن الحكاية حول الزمن هي الحكاية التي تخلق العلاقة بين هذين المركزين في الرواية. وتكمّن أصلّة «البحث...» في أنها اخفت المشكلة وحلّها كليهما حتى بلغ البطل نهاية مساره، وترك بذلك لقراءة ثانية معقولية العمل إجمالاً.

هناك طريقة ثالثة أقوى من سابقتها الساعتين إلى تفنيد الادعاء أن «البحث...» حكاية حول الزمن تمثل في الهجوم، كما فعلت آن هنري في كتابها *Proust romancier: le tombeau égyptien*، على أولوية السرد نفسه في «البحث...»، واعتبار شكل الرواية إسقاطاً، على مستوى الحكاية، لمعرفة فلسفية صيفت في مكان آخر، مما يجعلها خارجية بالنسبة للسرد⁽⁵⁹⁾.

وبحسب مؤلفة هذه الدراسة البارعة فإن «الجزء الأساس العقائدي»، الذي يفترض أنه يدعم الحكاية في كل نقطة فيها» (ص. 6) لابد من البحث عنه حضراً في الرومانтика الألمانية، وخصوصاً في فلسفة الفن التي اقترحها شلنغ أولاً في «نظام المثالية الترسندنتالية»⁽⁶⁰⁾، ثم طورها شوبنهاور في «العالم إرادة وتمثيلاً»⁽⁶¹⁾، وأخيراً أعيدت صياغتها بلغة سيكولوجية في فرنسا على يد معلمي بروست في الفلسفة: سياي Darlu، ودارلو Séailles، وعلى الأخص تارد. لذلك فان نظرة إلى العمل في مستوى السردي تكشف أنه يستند إلى «أساس نظري وثقافي» (هنري، ص. 19) سابق عليه. المهم بالنسبة لنا هنا أن هذه الفلسفة التي تحكم العملية السردية من الخارج لا تضع الزمن غاية لها بل ما اسمه شلنغ «الهوية»، أي إلغاء الانشطار بين الروح والعالم العادي، وتصالحهما في الفن، وضرورة تأسيس الدليل

الميتافيزيقي على هذا من أجل منحه شكلاً دائماً وعانياً في العمل الفني. يتبعد عن هذا أن «البحث...» ليست فقط منبته المصلة بالسيرة الذاتية القصصية - الكل يتذمرون على هذا اليوم - ولكنها رواية مختلفة، «رواية عقيرية» (ص ص 23 وما بعدها، التأكيد منها). ليس هذا فقط، هنالك بين الفروض النظرية التي تحكم العمل التحويل النفسي الذي تمر به الجدلية لكي تصبح رواية؛ وهو تحويل ينتهي إلى الأساس الاستمولوجي السابق على إنشاء الرواية أيضاً. والأكثر من ذلك، أن نقل الجدلية هذا إلى المستوى السيكولوجي، كما ترى آن هنري، لا يشير إلى فتح جديد بقدر ما يشير إلى تدهور العبرات الرومانتيكي. لهذا فإن العبور من شلنج إلى تارد عن طريق شوبنهاور يوضح أن الوحيدة المفقودة، حسب الرومانтика، كان بالأمكان أن تصبح زماناً مفقوداً، وإن الإصلاح المزدوج للعالم والذات كان بالأمكان أن يتحول إلى رد اعتبار لماضي الفرد؛ باختصار، إذا كان مقدراً للذاكرة عموماً أن تصبح الوسيط المميز في ولادة العقيرية، فيجب أن لا تخفي حقيقة أن هذه الترجمة للنزاع إلى نطاق وعي واحد تعتبر عن انهيار فلسفة الفن العظيمة التي وصلتنا من الرومانтика الألمانية وفي الوقت ذاته تواصلها.

يبدو إذاً أن ثمة تحدياً مزدوجاً لمحاولتي اعتماد بروست في توضيع فكرة التجربة القصصية للزمن. فلا يقتصر الأمر على أن المركز النظري، الذي تمثل الرواية مثلاً بوضع معناه، يجعل مسألة الزمن تابعة لمسألة أعلى شأنها هي فقدان الهوية واستعادتها، لكن العبور من هوية مفقودة إلى زمن مفقود يمثل ندوياً دالة على اعتقاد محطم. إن آن هنري، من خلال ربطها تصاعد السيكولوجي، والذات، والذاكرة إلى انحلال الميتافيزيقا العظيمة، إنما تهون من شأن كل ما يتعلق بالرواية بوصفها كذلك. حقيقة أن البطل برجوازي يعيش حياة فراغ، مجرحاً ملله من حب تعيس إلى آخر، ومن صالون سخيف إلى آخر، وتعبر عن فقر يناسب «ترجمة النزاع ضمن وعي ما» (ص 46). إن حياة مسطحة، برجوازية، لا تهزها أي نكبات... توفر التفاهة

المثالبة لنمط تجاريبي من السرد». (ص . 56)⁽⁶²⁾. يتجز عن هذا الشك الذي يستنزف من الداخل ميزة جنس السرد بصفته كذلك قراءة قوية على نحو ملفت لـ«البحث...». ما أن يتحول الرهان الرئيس من الوحدة المفقودة إلى الزمن المفقود حتى يفقد كل الامتياز الذي يعزى لرواية العبرية بريقه.

لنقل مؤقتاً الأطروحة القائلة إن «البحث...» تولدت عن «نقل النظام إلى الرواية». بهذا سيصبح الخلق السردي، كما أرى، أكثر غموضاً وحل أسئلته أكثر صعوبة. نحن نعود هنا، على نحو متناقض، إلى تفسير من خلال الأصول. بعد أن نفضينا أيدينا من تلك النظرية الساذجة عن عناصر مأخوذة من حياة بروست، ها نحن ذا نصل إلى نظرية أكثر صفاً عن عناصر مأخوذة من فكر بروست. إن تولد «البحث...» كرواية يقتضي هنا النظر في التأليف السردي نفسه بحثاً عن مبدأ الاكتساب السردي لـ«التخمينات المتلاعقة» القادمة من سياق وتارى، وكذلك من شلنخ وشوبنهاور. وهكذا لا يعود السؤال كيف أمكن أن تندهر فلسفة الوحدة المفقودة إلى تقصى للزمن الضائع، وإنما كيف يتحقق البحث عن الزمن الضائع عبر وسائل سردية حسرا، وبوصفه المزلد التأسيسي للعمل، استعادة الإشكالية الرومانтика الخاصة بالوحدة الضائعة⁽⁶³⁾.

ما هي هذه الوسائل؟ الطريقة الوحيدة لدمج «ال تخمينات المتلاعقة» الخاصة بالمؤلف في صلب العمل السردي هو أن تنسب إلى البطل الرواوى ليس تجربة قصصية فقط، ولكن «أفكاراً» تشكل اللحظة الانعكاسية الأمضى لهذه التجربة⁽⁶⁴⁾. ألم تدرك، منذ «فن الشعر» لأرسطو أن الفكرة هي المكون الرئيس للحبكة الشعرية؟ فضلاً عن ذلك، فإن النظرية السردية تقدم لنا عوناً لا يضاهى هنا، وهذا هو ما سيشكل فرضية قراءتي الثالثة، تحديداً، مورد تمييز عدة أصوات سردية في قصة الرواوى.

تسمعنا رواية «البحث...» صوتين سردبين على الأقل، هما صوت البطل وصوت الرواوى .

يروي البطل مغامراته الدنيوية، الغرامية، الحسية، الجمالية أثناء وقوعها. هنا يتخد التلقيظ شكل مسيرة تتجه نحو المستقبل، حتى عندما يكون البطل في حالة استغراف في الذكريات؛ وهو ما ينشأ عنه «المستقبل في الماضي» الذي يقذف «البحث...» إلى لحظة تنويرها. كما أن البطل مرة أخرى هو من يتلقى الكشف عن معنى حياته الماضية بوصفه تاريخاً لا مرئياً لمهمة معينة. في هذا الإطار، يكون على جانب عظيم من الأهمية التمييز بين صوت البطل وصوت الراوي، ليس من أجل إعادة وضع ذكريات البطل نفسها في تيار بحث يمضي قدماً فحسب، ولكن من أجل الحفاظ على الطبيعة الشبيهة بالحدث للحظة الإلهام.

مع ذلك، علينا سماع صوت الراوي أيضاً، الذي يسبق تقدم البطل لأنه يقوم بمسحه من أعلى. الراوي هو من يقول، أكثر من مئة مرة؛ «كما سترى فيما بعد». لكن الأهم أن الراوي يعطي التجربة التي يرويها البطل المعنى، الزمن المستعاد، الزمن المفقود. قبل الكشف الأخير، يكون صوته شديد الانخفاض بحيث يكاد لا يُميز عن صوت البطل (وهو ما يخولنا الكلام عن البطل - الراوي)⁽⁶⁵⁾. لكن هذه الحالة لا تنطبق على ساق وقوع لحظة الإلهام وما يعقب سردها. يهيمن صوت الراوي إلى درجة أنه ينتهي بالتفطية على صوت البطل. بعدها يطلق العنوان لجناس بين المؤلف والراوي، يصل حد المجازفة يجعل الراوي يتكلم نيابة عن المؤلف في أطروحته الكبيرة عن الفن. ولكن حتى حينذاك، فإن المسألة التي تشغل قراءتنا هي العرض الذي يقدمه الراوي لمفاهيم المؤلف بوصفها مفاهيمه. عند ذاك تندمج مفاهيمه في أفكار الراوي. وترافق أفكار الراوي هذه، بدورها، تجربة البطل المعيشة وتضيئها. وهي تسهم بهذه الطريقة في الطبيعة الشبيهة بحدث لم يلاد مهنة الكتابة كما يعيشها البطل.

من أجل اختبار هذه الفرضيات القرائية دعونا نطرح سلسلة من ثلاثة أسئلة: (1) ما هي العلامات الدالة على الزمن المفقود والزمن المستعاد

بالنسبة لقارئ لا يعرف شيئاً عن خاتمة «البحث...» التي نعرف أنها كتبت خلال الفترة نفسها التي كتبت فيها «طريق سوان» في «الزمن المستعاد»؟ (2) بأية وسيلة سردية دقيقة تدمج التأملات حول الفن في «الزمن المستعاد» مع التاريخ اللا مرنى لمهنة؟ (3) ما العلاقة التي يؤمنها مشروع العمل الفني، النابع من اكتشاف مهنة الكتابة، بين الزمن المستعاد والزمن المفقود؟

يضعنا السؤالان الأولان تباعاً في بؤرتني «البحث...»، ويسمح لنا الثالث بأن نجسر الفجوة بينهما. وعلى أساس السؤال الثالث سيتقرر التأويل الذي أقدمه لـ«البحث عن الزمن الضائع».

الزمن المفقود

لا يملك قارئ «طريق سوان» بعده - مع افتقاده الإضاءة الاستعادية التي تسقطها خاتمة الرواية على بدايتها - وسيلة تمكنه من مقارنة غرفة النوم في كومبرى، حيث يكابدوعي بين الصحو والمنام تجربة فقدان هويته، وزمهنه، ومكانه، مع المكتبة في منزل آل غيرمانات، حيث يتلقىوعي شديد اليقظة تنويراً حاسماً. من جهة أخرى، لا مفر من أن يلاحظ هذا القارئ ملامح فريدة بعينها في هذا القسم الافتتاحي. يستحضر صوت الرواوى القادم من لا مكان، منذ الجملة الأولى زمناً مبكراً لا تاريخ له ولا مكان، زمناً يفتقد إلى ما يحدد المسافة الفاصلة عن حاضر التلفيفظ، زمناً أسبق مضاعفاً على نحو لانهائي. (توجد تعليقات كثيرة تخص ربط الماضي المركب مع ظرف الزمان «الزمن طوبيل» longtemps: «تعودت لزمن طوبيل على أن آوي إلى الفراش مبكراً [Longtemps, je me suis couché de bonne heure] أحياناً...»، [ص 3]). هكذا تشير البداية بالنسبة للراوى إلى زمن أسبق لا حدود له (البداية التعلقية الوحيدة التي يمكن تصورها، أي مولد البطل، لا يمكن أن تظهر في ثنائية الصوتين هذه). في هذا الزمن الأسبق، في الأفق بين الصحو والمنام، حيث

تُنشر ذكريات الطفولة، يبتعد السرد خطوتين عن الحاضر المطلق للسرد⁽⁶⁶⁾. تعبير هذه الذكريات عن نفسها بالإحالة إلى دورة أحداث فريدة، هي تجربة حلوى المادلين، تتميز هي نفسها بوجود ما قبل وما بعد. أما قبلها فلا وجود إلا لأرثيلات من الذكريات المشتبة؛ لا تنبثق منها إلا ذكرى قبّلة تمني ليلة سعيدة، تُطرح هي نفسها على مهاد طقس يومي⁽⁶⁷⁾؛ قبلة الأم التي تُمنى عنه عند وصول المسيو سوان؛ القبلة المنتظرة بجزع، قبلة تُستجدى مع قرب انتهاء المساء؛ قبلة يتم الفوز بها أخيراً ولكن تُنزع عنها مباشرة السعادة المتوقعة منها⁽⁶⁸⁾. لأول مرة نسمع صوت الراوي واضحاً. إذ يلاحظ الراوي وهو يستحضر ذكرى والده «مررت سنوات عديدة منذ تلك الليلة. حانط السُّلْمُ الذي كنت أرقب عليه ضوء قنديله يتتصاعد دُمُر منذ زمن بعيد... كما مر زمن طويل منذ كان أبي قادرًا على أن يقول لأمي: «إذبهي مع الصغير». لن تعود مثل هذه اللحظات لي أبداً» (١، ص. 39 - 40). هكذا يتكلم الراوي عن الزمن المفقود بمعنى الزمن المنقضى، المُلغى. لكنه يتكلم أيضاً عن زمن مستعاد. «لكني صرت مؤخرًا أزداد قدرة على الإمساك، إذا ما أصفيت بانتباه، بصوت حشرجات البكاء التي تمكنت من السيطرة عليها في حضرة أبي، والتي لم تنفجر إلا عندما ما وجدت نفسي وحيداً مع والدتي. الواقع أن صداتها لم يتوقف قط؛ والآن، لأن الحياة حولي صارت أهداً فحسب، أنا اسمعها من جديد، مثل تلك الأجراس من الدبر التي تغرقها ضوضاء الشارع خلال النهار حتى يفترض المرء أنها أوقفتها، حتى تعلو دقاتها مرة أخرى عبر هواء المساء الصامت» (١، ص. 40) هل يمكن لنا، دون استعادة الأفكار نفسها في نهاية «الزمن المستعاد» تعييز الجدلية بين الزمن المفقود والزمن المستعاد في صوت الراوي الذي لا يكاد يسمع؟

بعدها يأتي حدث الاستهلال - المروي بصيغة الماضي المطلق - «تجربة المادلين» (١، ص. 48). تتحقق النقلة وما يتربّط عليها بوساطة ملاحظة من الراوي تخص نقاط ضعف الذاكرة الإرادية، وان مهمّة إعادة اكتشاف المفقود

مرهونة بالحظ. بالنسبة لمن لا يعرف شيئاً عن المشهد الختامي في مكتبة آل غيرمان، الذي تقرن فيه استعادة الزمن المفقود بخلق عمل أبيي دون ليس، يمكن لتجربة حلوى المادلين أن تضل القراء وتضيعهم على الطريق الخطأ، إذا لم يطروا جانباً، داخل نطاق توقعاتهم الخاصة، كل التحفظات التي تلازم استرجاع هذه اللحظة السعيدة. «غمرت حواسِي متعة رفيعة، شيء معزول، فريد ليس ثمة ما يوحي بأصله». (المصدر السابق). وهذا يثير السؤال، «من أين يمكن أن يكون هذا الفرح المقتدر قد جاءني؟» فكانت أنه قد يكون مرتبطاً بطعام الشاي والكيك، لكنه تجاوز هذه المذاقات إلى ما لأنهاية، لا يمكن في الواقع أن يشترك معها في طبيعة واحدة. من أين جاء؟ ما معناه؟ كيف أتمكن من الإمساك به وفهمه؟» (المصدر السابق). لكن السؤال، وهو يطرح بهذه الطريقة، يحمل داخله فخ إجابة شديدة الاقتضاب، يمكن أن تكون ببساطة الذاكرة اللاإرادية⁽⁶⁹⁾. إذا صرَّح أن الإجابة التي تقدمها هذه «الحالة المجهولة» يوضحها على أكمل وجه الاندفاع المفاجئ لذكرى المادلين الصغير الأول الذي قدمته العمة ليوني قبل زمن طويل، إذَا فإن «البحث...» تكون قد بلغت غايتها في لحظة شروعها. ولن تعدو فيما تبقى سوى نقص لحالات إعادة تحريك مشابهة، أقل ما نستطيع قوله عنها إنها لا تحتاج إلى مجهد الفن. هنالك مفتاح دال على أن الأمر ليس كذلك، يتوجه إلى قارئ مرهف السمع. إنه جملة معتبرة تقول «مع أنني لم أكن حينذاك أعلم، وعلى أن أوجل طويلاً اكتشاف السبب الذي جعل هذه الذكرى مصدر فرح غامر بالنسبة لي». (1، ص. 51) لن نكتسب هذه الملاحظات التي يضعها الرواية بين فوسين معناها وقوتها إلا عبر قراءة ثانية أغناها «الزمن المستعاد»⁽⁷⁰⁾. ومع ذلك فإن بمقدور القارئ إدراكها في القراءة الأولى، حتى وإن كانت مقاومتها ضعيفة للتأويل المتسرع الذي يرى أن التجربة القصصية للزمن لدى بروست تتألف من المساواة بين الزمن المستعاد والذاكرة اللاإرادية، التي ينظر إليها على أنها تركب عفوياً انطباعين متمايزين

ولكنهما متشابهان أحدهما على الآخر بفضل الحظ فقط⁽⁷¹⁾.

إذا كانت نشوة العادلين لا تزيد عن كونها علامة تحذيرية أولية دالة على الكشف الأخير، فإنها على الأقل تتضمن بالفعل بعضًا من خواصه، وهي تشرع الأبواب أمام الذاكرة وتفسح في المجال أمام الصورة الوصفية الأولى في «الزمن المستعاد»: حكاية كومبرى (١، ص ص . 52 - 204). بالنسبة للقراءة غير الملمة بـ«الزمن المستعاد» تبدو الانتقالات إلى حكاية كومبرى وكأنها اسهامات في أكثر تقاليد السرد سذاجة، وان خلت من التكلف والتزويق البلاغي. بالنسبة لقراءة ثانية أكثر علمًا، تفتح نشوة العادلين زمن الطفولة المستعاد، تماماً كما سيفتح التأمل في المكتبة ذلك الزمن الذي تتوضع فيه المهنة، وقد تم إدراكتها أخيراً، موضوع الاختبار. بهذا يتكشف أن التناظر بين البداية والهياكل هو المبدأ الموجه للتأليف برمهة. إذا كانت كومبرى تنبثق من كوب شاي (١، ص. 51)، تماماً كما يطلع سرد العادلين من الحالة مابين الصحو والمنام التي تقع في غرفة النوم، فإنها تفعل ذلك بالطريقة نفسها التي سبّت تحكم بها التأمل في المكتبة بسلسلة التجارب اللاحقة. لا تمنع هذه السلسلة من الإضافات إلى الإطار العام التي تحكم في التأليف السردي الوعي من إحراز تقدم. على وعي الصفحات الأولى المضطرب - «كنت أكثر حرماناً من إنسان الكهوف». (١، ص. 5) - تأتي الإجابة من وعي يقظ عندما يطلع النهار، (١، ص. 204).

لا أود مغادرة القسم المخصص لـ«كومبرى» دون أن أحاول تحديد ما يجعل ذكريات الطفولة تأخذنا بعيداً عن النظر في الذاكرة اللاإرادية وتوجه تأولينا بالفعل نحو تدريب على العلامات، دون أن تجعل، برغم كل ذلك، هذا التدريب على جوانب لا صلة بينها منطبقاً ببساطة على تاريخ مهنة معينة. إن لكومبرى أولاً وقبل كل شيء كنيستها، «التي تلخص المدينة» (١، ص. 52) فهي، من جهة، تفرض على كل شيء يحيط بها، بفضل استقرارها الدائم⁽⁷²⁾، بعد الزمن الذي لم يتلاش، وإنما تم اجتيازه. وهي من جهة أخرى

تفضي، عبر زجاجها الملون والأشكال المرسومة على حيطانها وعبر شواهد قبورها، على الكائنات الحية التي يلتقي بها البطل الخاصة العامة لصورة مطلوب حل شفرتها. فضلاً عن هذا، فإنحقيقة أن البطل الشاب مشغول بالكتب دائمًا تميل إلى جعل الصورة مغبراً متميزة إلى الواقع (١، ص. ٩١).

تعني كومبرى أيضًا اللقاء مع الكاتب بيرغوت (وهو الأول في ثلاثة فنانيين يقدمهم السرد على وفق حركة صاعدة مخطط لها بعناية، قبل إستر الرسام، وفيتنوي الموسيقي بوقت طويل). يسمم اللقاء في تحويل الأشياء المحيطة إلى كائنات قيد القراءة.

برغم ذلك يستمر زمن الطفولة على وجه الخصوص متشكلاً من جزر مت�اثرة، جزر يصعب بينها التواصل تماماً كما بين «الطريقين». طريق مسيغليس *Méséglise*، الذي يتضح انه طريق سوان وجيلبرت، وطريق آل غيرمانت، طريق الأسماء الخرافية لأرستقراطية لا سبيل إلى الوصول إليها، خصوصاً طريق مدام دي غيرمانت، الموضوع الأول لحب متعدّر. لم يجانب جورج بوليه الصواب عندما رسم موازاة حادة هنا بين تعذر التواصل بين الجزر الزمنية ومثله بين الواقع، والأماكن، والكائنات^(٧٣): هنالك مسافات يصعب قياسها تفصل بين اللحظات المستحضرّة، وبالقدر نفسه بين الأماكن المجازة.

تذكّرنا كوبيري أيضاً، في تباين مع اللحظات السعيدة، ببعض الأحداث التي تؤذن بالخيبة، ويبيّن معناها مؤجلًا حتى بحث لاحق^(٧٤). من هنا مشهد مونتجوفان *Montjouvan*، بين الآنسة دي فيتنوي وصديقتها، حيث يتعرّف البطل، الذي يكشف عن ميله إلى التلصّص، على عالم عمّورة. لا يخلو من أهمية بالنسبة لفهم اللاحق لفكرة الزمن المفقود أن هذا المشهد يحتوي على ملامح بغية: الآنسة دي فيتنوي تبصر على الصورة الشخصية لوالدها، الموجودة على طاولة صغيرة أمام الأريكة. وبهذا تتأسس رابطة سرية بين هذا التدليس والزمن المفقود، لكن عمقها الغائر لا يسمح بادراكها. يتوجّه انتباه

القارئ بدلاً من ذلك إلى قراءة المتخصص للعلماء وتأويله تلميحات الرغبة. بكلمات أدق، يتوجه فن حل الشفرات نتيجة لهذا الحدث الغريب إلى ما يسميه دولوز الدائرة الثانية من العلماء، دائرة الحب⁽⁷⁵⁾. تنشط استعادة «طريق آل غيرمان» أيضاً كمنطلق لتأمل في العلماء وتأويلها. يمثل آل غيرمان، بادي ذي بدء، أسماء خرافية متصلة بالرسوم الحاطنية وتشكيلات الزجاج الملون. يربط الرواية، بلمسة لا تقاد تحس، هذه الحلمية الخاصة بالأسماء مع العلماء المؤذنة بالمهنة التي يقال أن «البحث...» ترويها. لكن هذه الأفكار الحلمية، كما هو حال قراءته لبيرغوث، تخلق نوعاً من الحاجز، كما لو أن الابتكارات المصطنعة للأحلام كشفت خواءً موهبته هو⁽⁷⁶⁾.

إذا كانت الانطباعات المجتمعية خلال الجولات تضع عائقاً أمام مهنة الفنان أيضاً، فإن ذلك يصح لأن الخارجية المادية تبدو مهمنة عليها، وتبقى على «وهم نوع من الخاصية» (I)، (ص. 195) وهو ما يعفي المرأة من جهد البحث عما «يقع خفياً تحتها» (المصدر السابق). يستمد الحدث الخاص بأبراج كنائس مارتنفيل، الذي يستجيب لتجربة المادلين، معناه تحديداً من هذا التباين مع غنى فيض الانطباعات الاعتيادية، وهو الحال ذاته مع الأحلام المتكررة. إن الوعد بشيء خفي، شيء يتوج البحث عنه بالعثور عليه، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بـ«المتعة الخاصة» (I، ص. 195) التي تميز الانطباع. إن هذه الجولات نفسها تقود البحث. «لم اعرف سبب المتعة التي غمرتني حين رأيتها في الأفق، ومهمة السعي إلى اكتشاف ذلك السبب بدت لي أمراً مزعجاً، لقد رغبت أن اختزن في عقلي هذه السطوح المتنقلة المضاءة بالشمس لكي أستريح من التفكير بها» (I، ص 197). لكن هذه هي المرة الأولى التي ينطلق فيها البحث عن المعنى بوساطة الكلمات أولاً، ومن ثم عن طريق الكتابة⁽⁷⁷⁾.

بصرف النظر عن الإشارات المتعلقة بتاريخ مهنة، التي ما تزال متباude

وسلبية تماماً، وبصرف النظر خصوصاً عن العلاقة الخفية بين هذه المهنة والحدثين المتصلين بكومبرى، فإن ما يبدو مهيناً على تجربة الزمن التي مازالت في بوادرها في القسم الذي يدور حول كومبرى هو استحالة التنسيق بين حزم الأحداث غير المؤرخة⁽⁷⁸⁾، والتي تقارن مع «الطبقة الأعمق من تربتي العقلية» (I، ص. 201). كتلة غير متمايزة من الذكريات لا يستطيع أن يجلب معالمها إلا شيء يشبه «صدوعاً واقعية، شروح حقيقة» (ص. 201). بإيجاز يمكن القول إن زمن كومبرى المفقود هو الفردوس المفقود الذي يتذرع فيه تبين «الإيمان الذي يخلق» (I، ص. 201) من وهم الواقعية المكشوفة والصادمة للأشياء الخارجية.

لاشك إن المؤلف قد قرر لكي يؤكد الطبيعة الفقصصية السيرية الذاتية لـ«البحث...» إجمالاً أن يدخل «سوان عاشقاً». أي سرد بصيغة الغائب - بين «كومبرى» و«أسماء المكان»، كلاماً سرد بصيغة المتكلّم. في الوقت ذاته، فإن وهم المباشرة الذي يمكن أن تكون مرويات الطفولة قد أنتجه بسبب سحرها الكلاسيكي، قد انقطع بفعل هذا الانتقال بالسرد نحو شخص آخر. كما أن «سوان عاشقاً» تجهز الآلة الشيطانية لحب ينخره الوهم والشك والخيال، حب محكوم عليه أن يجتاز عذاب الترقب، ولسعة الغيرة، والأسى الذي يرافق تدهوره، واللامبالاة التي يقابل بها موته. وسيفيد هذا التكوين نموذجاً لسرد علاقات الحب الأخرى، وبالأخص حب البطل لأبريلين. بسبب هذا الدور المناط بها بوصفها نموذجاً تبادلها تقول «سوان عاشقاً» شيئاً ما عن الزمن.

لا جدوى من الإلحاح على أن السرد يفتقد التواريخ. انه يرتبط دون قيود بأحلام اليقظة، يحيطها الرواية الناعس الذي يتكلّم في الصفحات الافتتاحية من الكتاب إلى ماض غير محدد⁽⁷⁹⁾. بهذه الطريقة، يوضع سرد «سوان عاشقاً» داخل الذكريات الضبابية للطفولة، بوصفه ما حدث قبل الولادة. تكفي براعة الصنعة لكسر الخط الزمني التناجيي مرة والى الأبد،

وفتح السرد لاستقبال خواص أخرى للزمن الماضي لا تأبه بالتاريخ. والأهم هو انتشار الرابطة بين هذا السرد وتاريخ مهنة، والذي يُنظر إليه بوصفه ما يهيمن على «البحث...» إجمالاً. تقع هذه الرابطة على مستوى «ربط الذكريات» الذي يشار إليه في نهاية القسم الخاص بالـ«كومبri». ويبدو أن العبارة الموسيقية القصيرة من سوناتا فينتوبي فاعلة بوصفها تمثل محطة الانتقال من تجربة المادلين (وابراج مارتنفيل) إلى الكشف في المشهد الختامي، وذلك بسبب ظهورها المتكرر في قصة البطل، والظهور الذي يتعزز في «الأسيرة» بذكرى سباعية فينتوبي التي تمثل النظير القوي مع هذه العبارة الموسيقية القصيرة⁽⁸⁰⁾. قد تغيب وظيفة العبارة الموسيقية في وحدة السرد عن الإدراك بسبب الرابطة الوثيقة بين هذه العبارة وحب سوان لأوديت. كما لو أن إمراً قد وقع في غرام عبارة موسيقية (١، ص 231). يتعلق وإن بذكرى حبه لأوديت إلى درجة يمنعها من استشارة الاستجواب الذي ينطوي عليه وعدها بالسعادة. يحتل الحقل برمته استجواب أكثر إلحاحاً، يصل حد السعار، يتولد على الدوام من الغيرة. إن تعلم علامات الحب، في صالون فيردورين، التي تتشابك مع علامات المجتمع، هو وحده قادر على أن يجعل البحث عن الزمن الضائع منطبقاً على البحث عن الحقيقة، ويجعل الزمن الضائع نفسه منطبقاً على الهجر الذي يخرب الحب. لاشيء إذن يبيح لنا تأويل الزمن الضائع على أنه زمن معين مستعاد؛ مادام استحضار العبارة الموسيقية يبقى متجلزاً في تربة الحب. أما بالنسبة لـ«عاطفة البحث عن الحقيقة» (١، ص 298) التي تحركها الغيرة، فلا شيء يسمح لها بأن تلبس ناج الزمن المستعاد. الزمن مفقود ببساطة تامة بمعنى مزدوج، انقضاؤه ونفض اليد منه، وتناثره وتشظيه⁽⁸¹⁾. وأقصى ما يمكن أن يوحى بفكرة زمن مستعاد هو إما الثقل الذي تُعْصَم به لحظات قليلة نادرة عندما تقوم الذاكرة بربط الشذرات معاً، وحذف الفواصل بينها» (١، ص. 342)، مشخصة زماناً متهرناً، وإما الطمأنينة التي تتصل بسر لوحى دون جدوى في

زمن الغيرة وتكشفت حقيقته أخيراً في زمن مات فيه الحب (١، ص. 346). هكذا يصل تعلم العلامات في هذا السياق نهايته ما أن يتحقق نوع معين من التجرد.

من المفيد النظر إلى الطريقة التي يرتبط بها القسم الثالث من «طريق سوان» المعنون «أسماء المكان: الأسم» (١، ص. 416 - 462) مع ما يسوقه بشأن الترابط بين الحقب الزمنية^(٨٢). فالواقع أن «البالي السهاد الطويلة» (١، ص 416) نفسها التي كانت تستعاد لتكون مسرح مرويات الطفولة المتصلة بكومبرى، تستخدم هنا أيضاً من أجل ربط يقع في الذاكرة الحلمية بين غرف الفندق الكبير (جراند هوتيل) في بالبيك، وغرف كومبرى. لذلك فليس من المدهش أن يسبق حلم بالبيك الحقيقة، في فترة من مراهقة البطل كانت الأسماء فيها تؤذن بالأشياء وتقرر الواقع قبل أي أدرك. وبهذا تكون أسماء بالبيك، والبن دقية، وفلورنسا مولدات للصور، وعبر الصور للرغبة. ما الذي سيفهمه القراء في هذه المرحلة من السرد من هذا «الزمن الخيالي» الذي تُجمع فيه رحلات عديدة تحت اسم واحد؟ (١، ص 425 - 426) . يمكن لهم فقط إيقازه مائلاً في عقولهم، عندما تخفي الشائزليزية، الحقيقة بما يكفي، والألعاب مع جيلبرت الأحلام عن الأعين: «لم يكن ثمة في هذه الحديقة العامة ما دخل أحلامي». (١، ص 427).

هل هذه الفجوة بين «صورة تشبيهية» لعالم خيالي (المصدر السابق) والواقع صورة أخرى تعبر عن الزمن المفقود؟ دون شك. إن صعوبة ربط هذه الصورة وكل الصور الأخرى اللاحقة مع خط القصة العام تزداد بسبب غياب أي تماهٍ واضح بين الشخصيات المبكرة في سوان، وخصوصاً أوديت؛ التي قد يظن إنها «اختفت» في نهاية سرد ضمير الغائب الوسطي، وسوان وأوديت اللذين يتضح أنهما والدا جيلبرت، في الفترة التي لعب بها البطل في جادة الشائزليزية^(٨٣).

بالنسبة للقارئ الذي تتوقف قراءته لـ«البحث...» عند الصفحة الأخيرة

من «طريق سوان»، تتمثل خلاصة الزمن المفقود في «كم هو متناقض أن يبحث المرء في الواقع عن صور حزنها في ذاكرته، التي لا مفر من أن تخسر ذلك السحر الذي تضفيه عليها الذاكرة نفسها، وكونها لا تدرك بالحواس» (إ، ص. 462). يمكن أن تبدو «البحث...» نفسها أسيرة صراع يائس ضد الفجوة المتسعة دائمًا التي تولد النسيان. حتى اللحظات السعيدة في كومبرى، حيث تتحول المسافة بين الانطباع الحاضر والانطباع الماضي على نحو سحري إلى تعاصر عجائبي، يمكن أن يبدو وكأن هذا السلوان المدمر ذاته قد ابتلعها. لن يتسعى استعادة لحظات النعيم أبداً - عدا حالة واحدة - بعد الصفحات المتعلقة بـ «كومبرى». وحدها نكهة العبارة الموسيقية المأخوذة من سوناتا فيتوري - وهو مذاق لا نعرفه إلا عبر سرد داخل السرد - تحمل إلينا وعدا آخر. ولكن وعد بماذا؟ لن يتمكن من حل هذه الأحجية، ومعها أحجية اللحظات السعيدة في كومبرى، إلا قارئ «الزمن المستعاد».

في حل شفرة علامات العالم، والحب، والانطباعات الحسية الطويل الممتد من «داخل بستان مزهر» إلى «الأسيرة» لا يبقى مفتوحاً إلا طريق الخيبة قبل هذا المنعطف.

الزمن المستعاد

دعونا ننتقل الآن دفعة واحدة إلى «الزمن المستعاد»، وهو النقطة البوالية الثانية في المقطع الناقص الكبير الذي شبّهنا به «البحث عن الزمن الضائع»، متذرين حتى المرحلة الثالثة من بحثنا الكلام عن الفاصل الموسع توسيعاً كبيراً بين هاتين البورتين.

ما الذي يعنيه الرواи بالزمن المستعاد؟ لكي نحاول الإجابة على هذا السؤال لابد أن نستفيد من التناظر بين بداية السرد الكبير ونهايته. كما أن تجربة المادلين تؤشر في «طريق سوان» ما قبل وما بعد بالنسبة لها - أما الما قبل فهو الحالة ما بين الصحو والمنام، وأما الما بعد فهو الزمن المستعاد بالنسبة لكومبرى - كذلك يؤشر المشهد الكبير في مكتبة آل غيرمانت بدوره

حدود ما قبل، منحه الراوي سعة كبيرة، وما بعد، تُكتشف فيه الدلالة النهاية لـ «الزمن المستعاد».

لا يسرد الراوي الحدث الذي يؤشر ولادة كاتب على نحو مفاجئ، بل هو يمهد لذلك التنبير بوساطة العبور خلال مرحلتين ابتدائيتين. الأولى، والتي تستغرق العدد الأكبر من الصفحات، تتكون من غاللة من الأحداث التي لا يجمع بينها رابط قوي، على الأقل في مخطوط «الزمن المستعاد» غير المكتمل بحالته التي وصلتنا، ولكنها تحمل كلها العلامة المزدوجة للخيالية والعزلة.

مما له دلالة أن «الزمن المستعاد» تبدأ بسرد فترة إقامة في تانسونفيل، غير بعيد عن كومبري الطفولة، يكون أثرها إخماد الرغبة، لا إعادة إيقاد الذكرة⁽⁸⁴⁾. حينها، يؤثر في البطل ما يعانيه من فقدان الفضول الذي بلغ حد تعزيز الإحساس الذي جزبه ذات مرة في المكان نفسه «في أني لن أتمكن أبداً من الكتابة» (III، ص . 709). على المرء الكف عن محاولة إعادة عيش الماضي إذا ما أراد العثور على الزمن المفقود مرة أخرى بطريقه لم تتضح معالمها بعد. يرافق موت الرغبة في رؤية الأشياء مرة أخرى هذا موت الرغبة في امتلاك النساء اللواتي ظل عاشقاً لهن. من اللافت للانتباه أن الراوي يعتبر «فقدان الفضول» هذا شيئاً «أنزله به الزمن»، الكيان المشخص الذي لن يُرد تماماً على نحو كلي لا إلى الزمن المفقود ولا الأبدية، وسوف يرمز له حتى النهاية، كما في أقوال الحكمة القديمة المأثورة، بقوته التدميرية. سوف أعود إلى هذا في نهاية مناقشتنا .

تُطرح كل الأحداث المروية وكل اللقاءات المسجلة فيما يعقب ذلك تحت علامة واحدة هي التدهور والموت. السرد الذي تقدمه جيلبرت عن بؤس علاقاتها مع سنت - لوب، وهو زوجها الآن؛ زيارة الكنيسة في كوبيري، حيث تُبرز قوة ما يبقى مائلاً هشاشة الكائنات الفانية؛ وخصوصاً، الذكر المفاجئ لـ «السنوات الطويلة» التي أمضتها البطل في المصح، مسهمة في إضفاء مسحة واقعية على الشعور بالعزلة والابتعاد الذي تقتضيه الرواية

الختامية⁽⁸⁵⁾. ويزيد وصف باريس أثناء الحرب قوة الانطباع بالتأكل الذي يؤثر في كل شيء⁽⁸⁶⁾. كما أن هنالك ما يوحى بالانحلال في طيش صالونات الاستقبال الباريسية (III، ص ص. 746 - 747). لقد طوى النسيان حملات الدفاع عن دريفوس أو مهاجمته. وزيارة سنت - لوب، العائد من الجبهة إلى بيته، هي زيارة شبح؛ ونتعرف على موت كوتار، ثم على موت مسيو فيردورين. ويُوضع لقاء المصادفة مع المسيو دي شارلوس في أحد شوارع باريس خلال الحرب على هذا الدخول الفاسد ختم دناة مهلكة. هنالك نوع غريب من الشعر يتضاعد من انحطاط جسده، ومن غرامياته (III، ص. 789 - 799). يعزوه الراوي إلى عزلة تامة لم يكن البطل بعد قادرًا على بلوغها (III، ص. 799). وبختزل المشهد في مبنى جوبيان، حيث يسلم البارون نفسه ليضرره بالبساط جنود في إجازة، تصوير مجتمع في حالة حرب، إلى جوهره الانحطاطي. إن الترابط في السرد بين زيارة سنت - لوب الأخيرة، التي يعقبها مباشرة خبر وفاته - وهو يستحضر موتاً آخر هو موت البرترين⁽⁸⁷⁾ -، وسرد أعمال شارلوس الشائنة إلى أقصى حد، حتى أنها تؤدي إلى إلقاء القبض عليه، تمنع هذه الصفحات نبرة اضطراب عارم جنائزى، وهو ما سيهيمن مرة أخرى، برغم أنه سيكتسب دلالة مختلفة تماماً، على المشهد المناظر الذي يأتي في أعقاب الكشف الكبير، مشهد العشاء محاطاً برؤوس الموت، أول اختبار للبطل وقد تحول إلى الأبدية.

يحدث الراوي قطعاً حاداً في القصة ليؤكد مرة أخرى على نوع العدم الذي يحيط بالكشف. «المصح الذي انسحب إليه لم يكن أكثر نجاحاً في شفائي من الأول، وقد مر العديد من السنوات قبل أن أخرج منه» (III، ص. 885) يتأمل البطل للمرة الأخيرة خلال رحلة عودته إلى باريس حالته المثيرة للشفقة: «كذبة الأدب»، «عدم وجود المثال الذي آمنت به»، «الهام ممتنع»، «لا مبالغة مطلقة» (III، ص ص . 886 - 886).

تعقب المرحلة الأولى من التعليم التي أنجزتها ظلمات التذكر مرحلة

ثانية أقصر، تحمل علامات تؤذن بقرب وقوعها⁽⁸⁸⁾. تنقلب نبرة السرد في الواقع ما أن يسلم البطل نفسه، كما في الأيام الباكرة في كومبوري لغواية اسم آل غيرمانت مطبوعاً على الدعوة إلى حفلة ما بعد الظهر التي يقيمهما الأمير. لكن لرحلة السيارة هذه المرة وقع رحلة بالطائرة. «ومثل طيار ظل حتى الآن يتقدم بعناء على الأرض، حلقت بـ«إقلاع» مفاجئ نحو مرتفعات الذاكرة الصامتة على مهل». (III، ص. 890). ولا يكفي لإحباط هذا الإقلاع اللقاء مع سوء الطالع متمثلاً في شخص مسيو دي شارلوس، في دور نقاهة بعد نوبة صرع - «لقد أضفى هذا المرض الأخير على الأمير المنهار العجوز تلك الفخامة الشكسبيرية التي تليق بالملك لير» (III، ص. 891). بدلاً من ذلك، يجد البطل في صورته المهدمة «نوعاً من الرقة، تكاد تكون رقة جسدية، وعزلة عن وقائع الحياة، وهي مظاهر تتجلّى على نحو ملفت في أولئك الذين ضمهم الموت بالفعل تحت ظله» (III، ص. 892) عندما فقط يتلقى البطل بصيغة «إيدان» تخليصي سلسلة من التجارب تشبه تماماً، عبر السعادة التي تمنحه إياها، تجارب كومبوري، «التي بدا لي أن آخر أعمال فينتوي تجمع خيوط طابعها الجوهري» (III، ص. 899) السير على البلاطات غير المستوية، صوت ملعقة تضرب صحتنا، صلابة منديل مائدة مُتشّى ومطوي. ولكن، بينما كان على البطل في السابق تأجيل استياضاح أسباب سعادته حتى وقت لاحق، نراه هنا قد عقد العزم على حل الأحجية. ليس الأمر في أن الراوي قد اخفق، منذ فترة كومبوري، في إدراك أن الفرح الغامر الذي يكتنفه ناجم عن اللقاء العرضي بين انطباعين متشابهين برغم التباعد بينهما زمنياً. لم يتأخر هذه المرة أيضاً في التعرف على البندية والبلاطتين غير المتساوietين في كنيسة القديس مرقس تحت تأثير البلاطات غير المتساوية في باريس. لذا ليست الأحجية المطروحة للمحل هي إمكانية إلغاء المسافة الزمنية بهذه الطريقة «صدفة»، كما لو كان بسحر ساحر، في تطابق لحظة واحدة؛ وإنما في أن الفرح الذي يُجرب « شبّه باليقين، وهو كافٌ، من دون أي براهين

أخرى، لجعل الموت مسألة لا تعنيني» (III، ص.900). بكلمات أخرى، الأحجية المطروحة للحل هي العلاقة التي تصل ما بين اللحظات السعيدة، وهي علاقة توفرها الصدفة والذاكرة الابارادية، و«التاريخ اللامرئي للدعة (ربانية)».

وهكذا نجد أن الرواية قد اصطنع نقلة سردية من كتلة المرويات الكبيرة التي تمتد آلاف الصفحات إلى المشهد الحاسم في المكتبة، وهي نقلة تحول معنى رواية النمو الداخلي من تعلم العلامات إلى لحظة الهام. إن نظرة إلى هذين الجناحين للتحول السردي ضمن إطار واحد تكشف لنا أنها يتحققان في آن واحد فصلاً بين بؤرتني «البحث...» ووصلاؤ بينهما. أما الفصل فتحقيقه علامات الموت، التي تؤكد إخفاق تعلم علامات تفتقر إلى مبدأ يساعد على حل شفترتها. وأما الوصول فيتم عبر علامات الإيدان بالكشف الكبير.

ها نحن الآن نقف في قلب مشهد لحظة الإلهام العظيمة الذي يتقرر فيه المعنى الأولى - لا النهاني - لفكرة الزمن المستعاد. إن المكانة السردية لما يمكن أن يقرأ بوصفه أطروحة فخمة عن الفن - وحتى بوصفه «فن الشعر» الخاص بمارسيل بروست، وقد أدخل بقوته في السرد - تتعزز عبر رابطة الفضاء السردي الدقيقة التي يؤسسها الرواية بين مشهد الرئيس هذا والسرد الأسبق للأحداث التي كانت بمثابة النقاط الانتقالية في تجربة تعليم البطل. لهذه الرابطة مستوىان في آن واحد. هنالك أولاً المستوى الحكائي الذي حرص فيه الرواية على أن يموضع سرده حول العلامات الختامية المتذرة في المكان ذاته الذي يرد فيه سرد الكشف الكبير: «غرفة الجلوس الصغيرة التي تستخدم مكتبة» (III، ص.900). بعدها، المستوى الشيمي، حيث يطعم الرواية تأمله في الزمن بلحظات السعادة وعلامات الإيدان. بهذا فإن التأمل في الزمن يصدر عن أفكار الرواية أثناء تأمله ما ظلت الصدفة توفره حتى الآن⁽⁸⁹⁾. أخيراً، وعلى مستوى أعمق من التأمل، فإن النظر في الزمن يرتكز

على السرد بوصفه حدثاً مؤيضاً في دعوة الكاتب. إن دور الأصل، الذي يُنسب بهذه الطريقة إلى النظر في تاريخ دعوة، هو الضمانة لمنع اختزال الطابع السردي لهذا النظر ذاته.

ما قد يبدو أنه يبعد هذا النظر عن السرد هو حقيقة أن الزمن الذي يساعدنا على إضاءته ليس، في البداية، زمناً مستعاداً، بمعنى الزمن المفقود الذي يُعثر عليه مرة أخرى، لكنه تعليق للزمن نفسه، انه الأبدية، أو إن استخدمنا كلمات الرواوي، الوجود «خارج الزمن» (ص. 904)^(*). وستبقى الحاله هكذا ما دام النظر غير خاضع لقرار الكتابة، الذي يعيد إلى الفكر قصد عمل مزمع. تؤكد لنا العديد من الملاحظات الصادرة عن الرواوي أن ما هو خارج الزمن لا يعود كونه العتبة الأولى من الزمن المستعاد. هنالك، أولاً، ما يميز التأمل نفسه من تبخر سريع؛ ثم هنالك ضرورة أن يدعم البطل اكتشافه لكيان خارج - زمني يشكله بتغذية سماوية لجواهer الأشياء؛ وأخيراً، نجد الطبيعة المحاباة، واللامتعالية، لأبدية تتأرجح بغموض بين الحاضر والماضي، وتخلق منها وحدة معينة. لذلك فان خارج - الزمني لا يستند المعنى الكامل لـ«الزمن المستعاد». انه بالطبع، ضمن الأبدية^(*) *sub specie aeternitatis* تؤدي الذكرة اللإرادية معجزتها في الزمن^(*). ويتمكن الفكر من أن يحتوي بنظرة واحدة مسافة المتنوع وفورية المتشابه. وانه بالفعل لوجود خارج - زمني، عندما يستفيد من التشابهات التي تقدمها الصدفة والذكرة اللإرادية، وكذلك من عملية تعلم العلامات، لكي يعيد مسار الأشياء نحو الفناء إلى جوهرها «خارج الزمن»، (III، ص. 904). ومع ذلك، يبقى هذا الوجود خارج الزمني يفتقد القوة على «جعلني أعيد اكتشاف الأيام التي انطوت منذ عهد بعيد» (المصدر السابق). عند نقطة الانعطاف هذه ينكشف معنى العملية السردية التي تتكون منها الحكاية حول الزمن. ما يبقى قيد

(*) أي بروبيتها ضمن صفتها الأبدية، ومن هنا كما هي من حيث الجوهر، وهو تعبير مأخوذ من سينورزا - المترجم.

الإنجاز هو جمع التكافؤين^(*) المنسبين جنباً إلى جنب إلى «الزمن المستعاد»⁽⁹²⁾. يشير هذا التعبير أحياناً إلى ما هو خارج الزمن، ويشير في أحياناً أخرى إلى فعل إعادة اكتشاف الزمن المفقود. لن يضع نهاية لازدواجية معنى الزمن المستعاد إلا قرار الكتابة. لم يكن ثمة من سبيل لتجاوز هذه الازدواجية قبل اتخاذ هذا القرار. يرتبط خارج - الزمني في الواقع بتأمل في أصل الخلق الجمالي نفسه، في أثناء لحظة تأملية غير متصلة بتسجيلها في عمل فعلي، ومن دون أي اعتبار لعناء الكتابة. في مجال خارج - الزمني، لا يعد العمل الفني، من منظور أصحابه، نتاج صانع الكلمات؛ فوجوده يسبقاً، وما علينا إلا اكتشافه. على هذا المستوى، أن تخلق يعني أن تترجم.

ينجم الزمن المستعاد، بالمعنى الثاني للمصطلح، أي بمعنى الزمن المفقود وقد عاد إلى الحياة، عن ثبيت هذه اللحظة التأملية الهاوية في عمل باق. السؤال عنده، كما قال أفلاطون عن تمثيل ديدالوس التي بدت دائماً على استعداد للفرار، هو تقيد هذا التأمل من خلال تسجيله داخل امتداد محدد. لقد قررت بصدق تأمل جوهر الأشياء هذا، إذاً، أن علي في المستقبل أن أضبط نفسي بحيث أتمكن من تجميده على نحو ما. ولكن كيف؟ وبأي الوسائل يمكن لي أن أفعل ذلك؟⁽⁹³⁾ (III، ص. 909). هنا يعرض الخلق الفني وساطته بعد أن أخذ القياد من التأمل الجمالي. «ما هذه الوسيلة التي بدت لي الوحيدة الوحيدة، إن لم تكن خلق عمل فني؟»⁽⁹⁴⁾ (III، ص. 912). خطأ سوان، في هذا المجال، انه ذوب السعادة التي منحتها له جملة السوناتا في مسرات الحب: «لم يكن قادرًا على أن يجدوها في الخلق الفني»⁽⁹⁵⁾ (III، ص. 911). وهنا أيضاً يهبط فك شفرة العلامات لمدى العون للتأمل المتاخر ولا يتحقق ذلك بان يقوم مقامه، واقل من ذلك أن يسبق، ولكن بان يضيقه بإرشاده.

(*) التكافؤ valence في الكيمياء هو قابلية الذرة أو مجموعة ذرات على الاقتران مع ذرات أخرى بحسب معينة - المترجم.

يمتلك قرار الكتابة إذا القدرة على تحويل الطابع خارج - الزمني للرؤيا الأصلية إلى زمنية انبعاث الزمن المستعاد. بهذا المعنى يمكننا القول بحق إن عمل بروست يسرد الانتقال من معنى للزمن المستعاد إلى آخر؛ وهو السبب في اعتباره حكاية حول الزمن.

بقي علينا القول بأية طريقة تتأكد الطبيعة السردية لميلاد دعوة (ربانية) عبر فعل الاختيار الذي يعقب كشف حقيقة الفن، وكذلك عبر انهماك البطل في العمل المزعزع لإنجازه. يقع هذا الاختيار عبر تحدي الموت. وليس من المبالغة القول إن العلاقة مع الموت هي ما يميز الفارق بين معنيين للزمن المستعاد: خارج - الزمني، الذي يسمى على «قلقي بخصوص موضوع موتني» و يجعلني «غير آبه بتقلبات المستقبل» (III، ص. 904)، والابتعاث في العمل حول الزمن المفقود. إذا كان مصير الأخير يتنهى إلى مسؤولية عنا الكتابة، فإن تهديد الموت لن يقل في الزمن المستعاد عنه في الزمن المفقود⁽⁹³⁾.

هذا هو ما أراد الرواذي أن يعنيه عندما وضع في أعقاب سرد الاهتمام إلى الكتابة المشهد المدهش الذي يقدمه الضيوف في حفل عشاء الأمير دي غيرمانت. هذا العشاء، الذي بدا فيه كل الضيوف وكأنهم «متذكرين» *être* fait une tête، (III، ص. 920). كان فعلياً رأس موت -. أوله الرواذي على نحو معتبر على أنه «انقلاب مشهدى ودراماتيكي» (III، ص. 959)، وقال عنه انه «هدد بأن يضع أمام مشروعى أكثر الاعتراضات تجدية» (III، ص. 960). ما هذا إن لم يكن الرابط بالموت، الذي يهدد، من دون أن تكون له سلطة على خارج - الزمني، التعبير الزمني عنه المتمثل في العمل الفني نفسه. من هي الشخصيات في رقصة الموت هذه؟ «عرض دمى، نعم، لكنه عرض كان ضروريأ فيه، من أجل معاهاة الدمى مع الناس الذين عرفهم في الماضي، قراءة ما كان مكتوباً على مستويات عديدة في آن واحد، مستويات تقع خلف المظهر الخارجي للدمى وتمتحنها عمقاً، وتتجبر المرء بينما هو ينظر إلى هذه اللعب العجوزة القيام بجهد فكري عارم؛ إذ كان لزاماً عليه

دراستها بعينه وذاكرته معاً. تلك كانت دمى تسبح في الألوان الأثيرية للسينما، دمى جعلت الزمن خارجياً، الزمن غير المرئي عادة، يبحث، لكي يصبح مرئياً، عن أجساد يستحوذ عليها أينما وجدها، لكي يسلط فانوسه السحري عليها ويعرضها». (III، ص.964)⁹⁴. ما الذي تعلنه كل هذه الشخصوص المحترضة إن لم يكن موت البطل الوشيك نفسه؟ (III، ص.967). هنا يمكن الخطر. «لقد اكتشفت هذا الفعل المدمر للزمن في اللحظة نفسها التي ساورني فيها الطموح لجعل وقائع كانت خارج الزمن مرئية ولإضفاء الطابع الفكري عليها بصياغتها في عمل فني» (III، ص.971). إن لهذا الإقرار أهمية كبيرة. ألا يمكن أن تكون الأسطورة القديمة حول الزمن المدمر أقوى من رؤيا الزمن المستعاد بوساطة العمل الفني؟ نعم، إذا ما فصل المعنى الثاني للزمن المستعاد عن معناه الأول. الواقع إن هذا هو الإغراء الذي يستحوذ على البطل حتى نهاية السرد. وهو إغراء قوي مادام جهد الكتابة يتزامن مع الزمن المفقود. الأسوأ، أن السرد السابق قد أكد بطريقة معينة، بوصفه سرداً على وجه الدقة، الطبيعة المتاخرة للحدث، المرتبطة باكتشاف إلغائه في خارج - الزمني. لكن هذه ليست الكلمة الفصل. يكشف الزمن للفنان القادر على الحفاظ على العلاقة بين الزمن المنبعث وخارج - الزمني، عن جانبه الأسطوري الآخر: تشهد الهوية العميقية التي تحافظ عليها الكائنات برغم مظاهرها المتغير على «قوة التجديد بأشكال مبتكرة التي يمتلكها الزمن، والتي تستطيع بهذا أن تنتج، بينما هي تحترم الوحيدة بين الفرد وقوانين الحياة، تغييراً في المشهد، وتدخل تباينات جريئة على المظاهر المتلاحقة لشخص واحد» (III، ص.977 - 978). عندما ستناقش التعرف لاحقاً، بوصفه المفهوم الأساسي للوحدة بين بؤرتى القطع الناقص لـ«البحث...». سيكون لزاماً علينا تذكر أن ما يجعل التعرف على الكائنات ممكناً مازال هو «الفنان، الزمن» (III، ص.978). «إن هذا الفنان، فضلاً عن ذلك، يعمل ببطء شديد» (المصدر السابق)

يرى الراوي علامة تدل على إمكانية عقد مثل هذا الميثاق بين صورتي «الزمن المستعاد» والحفظ عليه في اللقاء غير المتوقع، والذي لم يسمح كل ما مر من قبل بالتنبؤ به: ظهور ابنة جيلبرت سوان من روبرت دي سان - لوب، التي ترمز إلى التوفيق بين «الطريقين»، طريق سوان عبر أمها، وطريق آل غيرمان عبر أبيها. «وجدتها رائعة الجمال. مازالت غنية بالأعمال، طافحة بالضحك، شكلتها الأعوام ذاتها التي فقدتها أنا، كانت تشبه شبابي». (III، ص. 1088). هل يوحى هذا الظهور، الذي يوفر عياباً للمصالحة، التي أعلن عنها أو استشرفت عدة مرات في العمل، بأن للخلق الفني ميثاقاً مع الشباب - مع «نسبة المواليد»، كما يمكن أن تقول هنا أرنندت - الأمر الذي يجعل الفن، بخلاف الحب، أقوى من الموت؟⁽⁹⁵⁾

على خلاف العلامات السابقة ليست هذه العلامة إعلاناً عن شيء قادم ولا هي تحذير سبقي، إنها بالأحرى «مهماز». «كان لفكرة الزمن قيمة بالنسبة لي لسبب آخر: لأنها كانت مهممازاً، كانت تقول لي إن الأولان قد آن لأن أبدأ إن كنت أرغب في بلوغ ما كنت أدركه في بعض الأحيان طوال حياتي، بإيجاز ومضات برق، على طريق غيرمان وخلال جولاتي في عربة مدام دي فلبارسي، وفي لحظات الإدراك التي جعلتني أفكر أن الحياة تستحق العيش. كم تبدو في عيني أحلى بالعيش الآن، الآن وقد توفرت لي القدرة على ما يبدو لرؤيه أن هذه الحياة التي نحياها في نصف ظلام يمكن إضاءتها، هذه الحياة التي نشوهها في كل لحظة يمكن أن نعيدها إلى حقيقة ما كانت عليه، وباختصار أن تتحققها بين دفتري كتاب!» (III، ص. 1088).

من الزمن المستعاد إلى الزمن المفقود

في نهاية هذا البحث في رواية «البحث عن الزمن الضائع» بوصفها حكاية حول الزمن، مازال علينا أن نصف العلاقة التي يؤسسها السرد بين بورتي القطع الناقص: تعلم العلامات، بزمنه المفقود، وانكشاف الفن

بتمجيده خارج - الزمني. إن هذه العلاقة هي التي تجعل الزمن مستعاداً، أو إن توخيها الدقة زماناً مفقوداً - مستعاداً. ولكي نفهم هذه الصفة، علينا تأويل الفعل النحوي: ما معنى أن تستعيد الزمن المفقود إذا؟

للإجابة على هذا السؤال سيتركز اهتمامنا مرة أخرى على أفكار الرواية حضراً، وهو يتأمل عملاً لم يكتب بعد (في القصة لا يكون هذا العمل ما قرأناه للتو). ونتيجة ذلك أن أفضل طريقة لتعيين المعنى الممنوح لفعل استعادة الزمن هي دراسة الصعوبات المتوقعة لعمل لم يتحقق بعد.

نجد هذه الصعوبات مكتففة في الإعلان الذي يحاول فيه الرواية تشخيص معنى حياته الماضية ضمن علاقتها بالعمل المطلوب تحقيقه. « بذلك فإن حياتي برمتها، وصولاً إلى اليوم الذي نحن فيه يمكن، ومع ذلك لا يمكن، أن تختصر تحت عنوان: دعوة (ربانية)» (III، ص. 936).

إن المعموض، الذي يتعزز بحرص، بين نعم ولا، يستحق منا الاهتمام. لا، «الأدب لم يلعب دوراً في حياتي» (المصدر السابق)؛ نعم، هذه الحياة برمتها «شكلت ذخيره»، تكاد تكون منطقة استنزاع تتغذى فيها الحياة المترقبة. «على النحو ذاته ترتبط حياتي مع [en rapport avec] ما سيتحقق في نهاية العطاف نضجها». (المصدر السابق، التأكيد مني).

ما هي إذا الصعوبات المطلوب من فعل استعادة الزمن المفقود التغلب عليها؟ ولماذا يكتتف حلها المعموض؟

تطرح فرضية أولية نفسها. هل يمكن استنتاج العلاقة التي يتأسس بها فعل استعادة الزمن على صعيد «البحث...» إجمالاً من تلك العلاقة التي يكشف عنها تأمل أمثلة التذكر المعتمدة الموضحة والبيئة؟ وبدورها، ألا يمكن أن تكون هذه التجارب متاهية الصغر هي المختبر المصغر الذي تصاغ فيه العلاقة التي ستضفي الوحدة على مجلمل «البحث...»؟

يمكن أن نقرأ هذا الاستنتاج الاستقرائي في القول التالي: «ما نسميه واقعاً هو ارتباط معين بين هذه الأحساس المباشرة والذكريات التي تحتווينا - وهو ارتباط مختزل في رؤيا سينمائية بسيطة تبتعد عن الحقيقة كثيراً لمجرد أنها تعلن تقيد نفسها بها -، ارتباط فريد يلزم الكاتب إعادة اكتشافه من أجل أن يربط عبارته رباطاً أبداً مجموعتي الظواهر اللتين يجمعهما الواقع معاً». (III، ص.924) كل عنصر له أهمية هنا: «الارتباط الفريد»، كما في اللحظات السعيدة وكل التعبيرات الشبيهة عن التذكر، وهي ما أن تتضاع - عندما «يعاد اكتشاف» صلة (أو علاقة). حتى يقترن العنصران المختلفان «اقتراناً أبداً في عبارته».

هكذا يفتح أمامنا المسار الأول، الذي يقودنا إلى البحث عن مسارات أخرى، تتعلق بالصور الأسلوبية التي تختص وظيفتها بطرح العلاقة بين شترين مختلفين. والصورة هنا هي الاستعارة. يؤكّد الرواи هذا في عبارة واحدة أجد نفسي مستعداً، مع روجر شاتوك، لأن اعتبرها أحد المفاتيح الهرمنطيقية لـ«البحث...»⁽⁹⁶⁾. تصبح هذه العلاقة الاستعارية، التي أضاءها كشف اللحظات السعيدة، المنشأ لكل العلاقات التي يُصدّق فيها موضوعان متمايزان، بالرغم من الاختلافات بينهما، إلى جوههما ويتحرران من عوارض الزمن. إن مجلمل تعلم العلامات، الذي يقف وراء الحجم الكبير لـ«البحث...»، يخضع بذلك للقانون المُدرك عبر الأمثلة المميزة لعلامات إيدان قليلة، وهي تحمل بالفعل المعنى المزدوج الذي ما على الفكر إلا إياضاه. تهيمن الاستعارة حيث تفشل رؤيا التصور السينمائي التي تعتمد التسلسل اعتماداً كلياً في نقل الأحساس والذكريات. ولقد أدرك الرواي التطبيق العام لهذه العلاقة الاستعارية، إذ يعتبرها «تشبه في عالم الفن الصلة الفريدة التي يوفرها قانون السبيبية في عالم العلم». (III، ص.924) لذلك لا مبالغة في القول إن الأحساس والذكريات، على مستوى «البحث...» إجمالاً، تكون موجودة ضمناً داخل «الارتباطات الضرورية التي تسمّ أسلوباً

متنا» (III، ص.925). لا يعني الأسلوب هنا أي شيء تزويفي، وإنما الكيان الفريد الناجم عن اتحاد الأسئلة الذي ينطلق منه عمل فني فذ وإجاباته عليها. إن الزمن المستعاد، بهذا المعنى الأول، هو الزمن المفقود وقد أبدته الاستعارة.

ليس المسار الأول هو المسار الوحيد. يستلزم الحل الأسلوبى، الذى يدرج تحت حماية الاستعارة، حلاً يكون تكميلاً له يمكن وصفه بـ «البصري»⁽⁹⁷⁾. والراوى نفسه يدعونا إلى متابعة هذا المسار الثانى، من دون أن يتوقف ليعرف النقطة التى يتقطعنان عليها، عندما يعلن «أن الأسلوب بالنسبة للكاتب، شأنه شأن اللون بالنسبة للرسام، ليس مسألة تقنية ولكن رؤية». (III، ص.931).

نفهم من رؤية شيئاً يختلف عن بث الحياة فيما هو مباشر: إنها قراءة للعلامات تتطلب تدريباً كما نعرف. إذا كان الراوى يسمى تجربة الزمن المستعاد «رؤيا»، فإن ذلك يصح ما دامت هذه الرؤيا متوجة بـ«تعرف» هو العلامة التي يتركها خارج - الزمني على الزمن المفقود⁽⁹⁸⁾. مرة أخرى، توضح اللحظات السعيدة على نحو مصغر هذه الرؤيا المحسامية المتشكلة بوصفها نوعاً من التعرف. لكن فكرة «نظرة بصرية» تطبق على كل تعلم العلامات. إن هذا التعلم يحفل بالأخطاء البصرية، التي تتخذ عند استعادتها معنى سوء المعرفة. في هذا المجال، فإن نوع رقصة الموت - رؤوس الموت في حفلة عشاء آل غيرمان - التي تعقب التأمل الكبير، لا تميزها ببساطة علامة الموت، ولكن أيضاً علامة عدم المعرفة (III، ص. 971، 990 ... الخ). بل إن البطل يحقق حتى في التعرف على جيلبرت. وهو مشهد حاسم، لأنه يضع عن طريق الاستعادة كل التقسي السابق تحت مستوى كوميديا الأخطاء (الأخطاء البصرية) وعلى طريق إنجاز مشروع تعرف تكاملي في آن واحد. يخولنا هذا التأويل الإجمالي لـ «البحث...» بصيغة التعرف اعتبار اللقاء بين البطل وابنة جيلبرت مشهد تعرف أقصى، إلى درجة أن الفتاة، كما

قلت من قبل، تجسّد التوفيق بين الطريقيين، طريق سوان وطريق آل غير مانت.

يتقاطع المساران اللذان تابعا هما للتو في نقطة معينة. تشتراك الاستعارة مع الإدراك في أنهما يؤديان دور الارتفاع بانطباعين إلى مستوى الجوهر، دون إلغاء الاختلاف بينهما. «أن [التعرف] على شخص ما، ولأسباب أقوى معرفة هوية شخص ما بعد الفشل في التعرف عليه، هو أن تسند شبيهين متناقضين لمحمول واحد» (III، ص. 982). يؤسس هذا النص الحاسم التكافؤ بين الاستعارة والتعرف، جاعلاً من الأولى (المساوي) المنطقي للثانية («أن تسند شبيهين مختلفين لمحمول واحد»)، والثاني (المساوي) الزمني للأول («هو الإقرار بأن الموجود هنا، الشخص الذي يتذكره المرء، لم يعد موجوداً، وأيضاً أن ما هو موجود هنا الآن شخص لم يعرف المرء أنه موجود» (المصدر السابق)). بناء على ذلك يمكن لنا القول إن الاستعارة تمثل بالنسبة للأسلوب ما يمثله التذكر بالنسبة للرؤيا الجسمانية.

لكن الصعوبة تعود الظهور في هذه النقطة بالذات. فما هي العلاقة بين الأسلوب والرؤية؟ نلامس بهذا السؤال المشكلة التي تهيمن على «البحث...» إجمالاً، أي تلك الخاصة بالعلاقة بين الكتابة والانطباعات، أو لنقل بالمعنى النهائي، بين الأدب والحياة.

سنكتشف في هذا المسار الجديد المتعلق بفكرة الزمن المستعاد معنى ثالثاً. إذ سأقول الآن إن الزمن المستعاد هو الانطباع المستعاد. ولكن ما الانطباع المستعاد؟ علينا مرة أخرى، الانطلاق من شرح اللحظات السعيدة، ثم توسيع ذلك إلى مجمل تعلم العلامات الذي تستعر متابعته طوال رواية «البحث...». لكي يستعاد الانطباع يجب أولاً أن يكون قد فقد بوصفه متنة مباشرة، مقيدة بموضوعها الخارجي. المرحلة الأولى لإعادة الاكتشاف هي تلك الخاصة بتحويل الانطباع إلى الداخل⁽⁹⁹⁾. المرحلة الثانية تحويل الانطباع إلى قانون، إلى فكرة⁽¹⁰⁰⁾. المرحلة الثالثة هي تسجيل هذا المعادل الروحي

في عمل فني. ويفترض أن هنالك مرحلة رابعة، لا يشار إليها إلا مرة واحدة في «البحث...» عندما يذكر الرواذي قراءه المستقبليين. «إذ بدا لي أنهم لن يكونوا قرائي بل قراء أنفسهم، فكتابي لا يعدو كونه عدسة مكبرة لكتلк التي اعتاد صانع البصريات في كومبوري تقديمها لزيائته؛ سيكون كتابي، لكنني سأوفر لهم بمعونته الوسيلة لقراءة ما يقع داخل أنفسهم». (III، ص. 1089⁽¹⁰¹⁾).

تقدّم خيماء الانطباع المستعاد هذه على أكمل وجه الصعوبة التي يدركها الرواذي وهو يعبر عنّة الدخول إلى عمله: كيف السبيل إلى منع استبدال الحياة بالأدب، أو مرة أخرى، كيف السبيل تحت رعاية القوانين والأفكار، إلى منع ذويان الانطباع في سبيكلوجيا أو في سوسبيكلوجيا تجريدية، عارية عن آية طبيعة سردية؟ يجذب الرواذي على هذا الخطر بالحرص على المحافظة على توازن مقلقل بين الانطباعات، التي يقول عنها، «كانت طبيعتها الجوهرية أثني لم أكن حراً في اختيارها، وأنها أعطيت لي كما هي» (III، ص. 931)، ومن جهة أخرى حل شفرة العلامات الذي يسترشد بتحويل الانطباع إلى عمل فني. لذلك يبدو وكأن الخلق الأدبي يمضي في اتجاهين متضادين في آن واحد.

من جهة، يجب أن يعمل الانطباع بوصفه «البرهان على صحة الصورة بأكملها» (المصدر السابق)⁽¹⁰²⁾ وفي سياق هذا الخط يبدأ الرواذي بالكلام عن الحياة بوصفها «كتاباً داخلياً لشارات مجهلة» (المصدر السابق). هذا الكتاب، لم تكتبه بعد، ومع ذلك فإن «الكتاب الذي تكون هيروغليفياته نماذج لم نقتف أثرها هو وحده الكتاب الذي ينتمي إلينا فعلاً» (III، ص. 914⁽¹⁰³⁾) والأفضل القول انه «حياتنا الحق... الواقع كما أحسستنا به، والذي يختلف اختلافاً كبيراً عما نحمل من قناعات عنه بحيث انه إذ تأتي واقعة عرضية بذكرى حقيقة عنه، تملأنا سعادة غامرة» (III، ص. 915⁽¹⁰⁴⁾). لذلك فإن إنجاز كتابة العمل تستند على «ملكة الامتثال للواقع الداخلي» (III، ص. 917⁽¹⁰⁴⁾).

من جهة أخرى، قراءة كتاب الحياة « فعل خلق لا يمكن لأحد أن يقوم بعمله لحسابنا نيابة عنا أو حتى أن يتعاون معنا على إنجازه ». (III، ص. 913). يبدو أن كل شيء يندفع إلى جانب الأدب الآن. النص التالي معروف على نطاق واسع. « الحياة الحقيقة، الحياة وقد انكشفت وأضيئت أخيراً - فهي إذن الحياة الوحيدة التي يمكن أن يقال إنها قد عيشت فعلاً؛ هي الأدب، والحياة وقد عُرِفت على هذا النحو هي بمعنى تسكن في كل لحظة لدى كل البشر كما لدى الفنان. غير أنهم لا يرونها لأنهم لا يسعون إلى إلقاء الضوء عليها » (III، ص. 931). يجب أن لا تُخلط هذه العبارة. فهي لا تحوي على ما يقود إلى دفاع عن « الكتاب » كما فهمه مالارمية. بل هي تطرح معادلة لابد، في نهاية الكتاب، من أن تكون قابلة للقلب بين الحياة والأدب، وهو ما يعني في نهاية المطاف بين الانطباع المستيقى في الآخر الذي تركه والعمل الفني الذي يعبر عن معنى الانطباع. لكن إمكانية القلب هذه لن توجد كمعطى في أي مكان. يجب أن تكون ثمرة بطرحها عناء الكتابة. يمكن بهذا المعنى أن تعنون « البحث عن الزمن المفقود » البحث عن الانطباع المفقود، إذ لا يعدو الأدب كونه الانطباع المستعاد؛ « نشوة إعادة اكتشاف الواقعي ». (III، ص. 913).

بهذا تطالعنا نسخة ثالثة من الزمن المستعاد لتأملها. وهي لا تضاف إلى النسختين السابقتين بقدر ما تستوعبهما معاً. في الانطباع المستعاد يتقطاع المساران اللذان تابعا هما ويوفقا بين ما يمكن أن نسميه « الطريقيين » في « البحث . . . »: طريق الاستعارة على مستوى الأسلوب؛ وطريق التعرف على مستوى الرؤية⁽¹⁰⁵⁾. وتُظهر الاستعارة والتعرف للعيان بدورهما العلاقة التي يؤسس عليها الانطباع المستعاد نفسه، العلاقة بين الحياة والأدب. وهي علاقة تتضمن النسيان والموت في كل مراحلها.

هكذا هي غزارة معنى الزمن المستعاد، أو بالأحرى عملية إعادة اكتشاف الزمن المفقود. يحتوي هذا المعنى الصيغ الثلاث التي استكشفناها

للتلو. يمكن لنا القول إن الزمن المستعاد هو الاستعارة التي تحصر الاختلافات «في الارتباطات الضرورية التي تسم أسلوبًا متقدماً». وهي أيضاً التعرف الذي يتوج الرؤيا المجرسية. أخيراً، فإن الانطباع المستعاد هو الذي يوفّق بين الحياة والأدب. الواقع انه ما دامت الحياة هي الصورة لطريق الزمن المفقود، والأدب صورة لطريق خارج - الزمني، فان لنا الحق في القول إن الزمن المستعاد يعبر عن استعادة الزمن المفقود في خارج - الزمني، تماماً كما إن الانطباع المستعاد يعبر عن استعادة الحياة في العمل الفني.

لا تندفع بورنا القطع الناقص الذي تشكّله «البحث عن الزمن الضائع» في بعضهما البعض؛ تبقى ثمة مسافة تفصل بين الزمن المفقود لتعلم العلامات وتأمل خارج - الزمني. لكنها ستكون مسافة تم اجتيازها.

بهذا التعبير الأخير، «اجتياز» ساختم، لأنه يشير إلى الانتقال من خارج - الزمني، الذي نلمحه في التأمل، إلى ما يسميه الرواوي «الزمن مجسداً» (III، ص.1105)⁽¹⁰⁶⁾. ما خارج - الزمني إلا نقطة العبور؛ ففضيلته انه يخول «انعطافات المراحل المعزولة» إلى مدة متصلة. لذا فان «البحث...» بعيدة عن الرؤيا البرغسونية الخاصة بامتداد لا يحده حد، إنها تؤكد بدلاً من ذلك الطبيعة البعيدة للزمن. ومسار حركة «البحث...» يتحرّك من فكرة مسافة تفصل، إلى فكرة مسافة تصل معًا. وهذا هو ما توحي به الصورة الختامية المطروحة في «البحث...»، تلك الخاصة بمدة متراكمة تقع، بمعنى ما، تحتنا. من هنا يرى البطل - الرواوي الناس «جاثمين على طوّالات أقدام لا تتوقف عن النمو حتى تصبح يوماً أطول من أبراج الكنائس، مما يجعل المشي عليها في النهاية صعباً ومحفوظاً بالمخاطر معًا، رافعة إياهم إلى قمة سرعان ما يسقطون منها فجأة» (III، ص.1107). أما بالنسبة له فهو يرى نفسه وقد ضمّ إلى حاضره «كل هذا الطول من الزمن»، «جاثماً على ذرّوته المدوّخة» (III، ص.1106). تقول هذه الصورة الأخيرة للزمن المستعاد شيئاً: إن الزمن المفقود موجود ضمناً في الزمن المستعاد، ولكن أيضاً إن

الزمن هو ما يجرفنا معه في نهاية المطاف. لا تنتهي «البحث...» بصيحة نصر، بل «إحساس بالتعب، وبما يكاد أن يكون ذعراً» (المصدر السابق). فالزمن المستعاد هو أيضاً الموت المستعاد. لم تولد «البحث...»، بعبارة هانس روبرت ياووس، إلا زماناً قيد الإنجاز؛ زمن عمل لم يكتمل بعد، عمل قد يدمره الموت.

حقيقة أن الزمن يحيط بنا في التحليل الأخير، كما تقول لنا الأساطير القديمة، عرفناها منذ البداية؛ فقد كان لبداية السرد طابع غريب يتمثل في إحالتنا رجوعاً على فترة سابقة غير محدودة. لا يختلف الخاتم السريدي عن ذلك. يتوقف السرد عندما يشرع الكاتب في عمله. عندها تنتقل كل الأزمنة من المستقبل إلى الشرط. «لكن مهمتي كانت أطول...، كان على كلماتي أن تصل إلى أكثر من شخص واحد. كانت مهمة طويلة. أقصى ما أمل به في النهار هو أن أتمكن من النوم. فإذا عملت فلا أعمل إلا في الليل. لكنني بحاجة إلى ليالٍ كثيرة، ربما مئة، وحتى ألف. لا مفر من أن أحيا فلت عدم معرفة إن كان من بيده مصيري أكثر تسامحاً من السلطان شهريyar، إن كان سيبقى في الصباح، حين اسكت عن سردي المباح، إرجاء آخر ويسمح لي أن أواصل سردي في المساء التالي» (III، ص. 1101)⁽¹⁰⁷⁾.

هل هذا هو السبب في أن الكلمات الأخيرة تعيد وضع الذات وكل الآخرين في الزمن؟ إنه حقاً «مكان كبير بالمقارنة مع ذلك القضاء المقيد الذي يسمح لهم به المكان» (المصدر السابق) إلا أنه برغم ذلك مكان «داخلي بُعد الزمن». (ص. 1107).

الاستنتاجات

أود عند نهاية هذا الجزء الثاني من دراستي للزمان والسرد إجراء تقدير إجمالي، كما فعلت في نهاية الجزء الأول (ص. 353 - 359). يتعلق الاستنتاج الأول الذي أخرج به بالنموذج السردي الذي وضعته في القسم الأول من «الزمان والسرد» تحت عنوان «ثالوث المحاكاة». لقد حرصت الدراسة التي انتهت القارئ للتو من قراءتها على البقاء داخل حدود المحاكاة²، أي ضمن حدود العلاقة المحاكائية التي ماهي أرسطو بينها وبين تأليف لحكاية ما محكوم بقاعدية. هل كنت وفيما حقّا لهذه المعادلة المهمة بين المحاكاة والحكمة؟

أود بصراحة أن أجرب عن بعض الشكوك التي ظلت تساورني طوال كتابة هذا الجزء.

تجد أسهلها على الصياغة إجابتها في «فن الشعر» لأرسطو. أليس استخدامي للمفهوم الجوهرى «سرد»، ولصيغة الصفة «سردي» والفعل «يسرد» (وأحياناً «يحكى»، «يفصل»)، والتي أعتقد أنها متراوحة بدقة متناهية، يعنى من غموض جدى، إلى درجة أن هذه المصطلحات تبدو وكأنها تغطى أحياناً حقل محاكاة الفعل برمتها، وتقتصر في أحياناً أخرى على نمط الفضاء السردي مستبعدة النمط الدرامي؟ والأكثر من ذلك، ألا تجد بسبب هذا الغموض أنني نقلت من دون تعليق مقولات يختص بها النمط الدرامي إلى نمط الفضاء السردي؟

يبدو لي أن حقي في استخدام مصطلح «سرد» بمعنى توليدي، بينما أنا احترم في السياقات المناسبة الفرق بين نمط الفضاء السردي والنمط الدرامي، يستند إلى اختياري لفكرة محاكاة فعل كمقدمة مهيمنة نفسه. الواقع إن لمقوله العبكرة، ومنها تُشتَّتِ فكريتي عن الحبكة، النطاق نفسه الذي تمتلكه محاكاة الفعل. وهو اختيار يؤدي إلى تراجع التمييز بين نمط الفضاء السردي والنمط الدرامي إلى الخلفية. إنه يجib عن سؤال «كيف» المحاكاة، وليس عن «ماذا» المحاكاة. لهذا السبب نجد أن بالامكان إيراد الأمثلة على العبكات المتقدة دون تمييز من هوميروس أو من سوفوكليس.

لكن هذا الشك يعادل الظهور بصيغة أخرى عندما ينظر المرء في ترتيب فصولي الأربعة في هذا الجزء. يمكن أن يُسلِّم المرء بأنني بتوسيعي وتعزيزي لفكرة العبكرة، كما أعلنت في مقدمة الفصلين الأولين من هذا الجزء، قد أكدت وعززت أسبقية المعنى التوليدي للسرد القصصي مقارنة بالمعنى النوعي لنمط الفضاء السردي. من جانب آخر، قد ألام لأنني حصرت تحليلاتي تدريجياً بنمط الفضاء السردي من خلال تعامله مع الزمن بصيغة ألعاب التمييز بين التلقيظ والتقرير، ثم التأكيد على الجدلية بين خطاب الرواية وخطاب الشخصية، وأخيراً حقيقة أنني ركزت في النهاية على وجهة النظر والصوت السردي؛ ألا تدل كل هذه الجوانب على انحياز لنمط الفضاء السردي؟ لقد حرست حراساً شديداً، وأنا استشرف هذا الاعتراض، على أن لا أقارب هذه الألعاب مع الزمن إلا ضمن إسهامها في تأليف العمل الأدبي، متبعاً في ذلك الدرس الذي تعلمته من باختين، وجينيت، ولوتمان، وأوسبنسكي. واعتقد أنني قد «أغنت» بهذه الطريقة فكرة العبكرة، بما ينسجم والوعد الذي قطعه في مقدمتي، كما أني أبقيتها على مستوى عمومية محاكاة الفعل نفسه أيضاً، والتي تبقى بذلك المفهوم الذي استرشد به. وأنا مستعد للاعتراف بأن إيجابي كانت ستزداد إقناعاً لو أن تحليلات مثل تلك التي كرسها هنري غوهير للفن الدرامي قد تمكنت من إظهار أن المقولات نفسها

- وجهة النظر والصوت بين أخريات - تبقى فاعلة في الصنف الدرامي أيضاً⁽¹⁰⁸⁾. كان يوسع ذلك أن يوفر لنا الدليل على أن التركيز على الرواية يمثل ببساطة حصرًا لمساحة التناول قائماً كأمر واقع، وهو الوجه الآخر للتركيز الذي مارسه أرسسطو على العبكرة المأساوية بما أتى عليها بالفع. لكن علينا الإقرار بحقيقة غياب هذا الدليل عن العمل الحالي.

لسوء الحظ تبعث هذه الإحالة على الرواية شكوكي الابتدائية بسبب طبيعة هذا الجنس نفسها. هل الرواية مجرد مثال واحد على السرد القصصي بين أمثلة أخرى؟ هذا هو بالفعل ما يبدو أنه الفرضية الكامنة خلف اختيار الحكایات الثلاث عن الزمن التي اختبرتها في الفصل الختامي. ومع ذلك هناك أسباب تدعونا إلى الشك في أن الرواية تقبل تصنيفها دونما إشكالات ضمن خطة متجانسة لوصف الأجناس السردية. أليست الرواية جنساً ضد - الجنس يجعل من المستحيل بحكم هذه الحقيقة ذاتها الجمع مرة أخرى بين الفضاء السردي والنطاق الدرامي تحت مصطلح شامل هو «السرد القصصي»؟ هناك ما يعزز هذا الجدل على نحو يثير الإعجاب في المقالات التي كرسها باختين لـ«المخيّلة الحوارية»⁽¹⁰⁹⁾. حسب باختين، تفلت الرواية من كل تصنيف متجانس لأننا لا نستطيع أن نجمع تحت مسمى واحد تلك الأجناس التي أصحابها الجفاف، والملحمة مثالها النام، مع الجنس الأدبي الوحيد الذي ولد بعد تأسيس الكتابة والكتب، الوحيد الذي يستمر في التطور من دون أن يتوقف أبداً عن معاودة التفكير في هويته. قبل الرواية، كانت الأجناس ذات الأشكال الثابتة تعيل إلى تعزيز بعضها البعض مشكلة بذلك كلاًً متجانساً، طالما أدبياً متسقاً، وبالتالي كان يوسع نظرية عامة في التأليف الأدبي مقاربتها. لكن الرواية، بما أرقعته من زعزعة لبقة الأجناس، بثت الاضطراب في الاتساق الإجمالي. حسب باختين، هناك ثلاثة عوامل رئيسة تمنعنا من وضع الملحمية والرواية ضمن صفت واحد. أولاً، أن الملحمية تضع تاريخ بطلها في «ماضٍ نام» إذا استخدمنا تعبير هيغل، ماضٌ لا صلة له مع زمن

الراوي (أو القاص) وجمهوره. ثم أن هذا الماضي المطلق لا يرتبط بزمن التلاوة إلا بوساطة التقاليد الوطنية التي تأمر باحترام يخلو من أي نقد، وبالتالي من أية ثورة. أخيراً، وقبل كل شيء، يعزل التقليد عالم الملحمية وشخصياته البطولية عن محيط التجربة الجمالية والشخصية للناس اليوم. الرواية تولد من تدمير هذه «المسافة الملحمية». لقد كان للأثر الضاغط الذي مارسه الضحك، والسخرية، والكرنفالية، وعلى نحو أعم الوسائل التعبيرية للملهمة الجادة - التي تبلغ ذروتها في عمل رابليه، الذي يلقي أعلى درجات الاحتفاء من باختين نفسه - كان لكل هذا الأثر دوره في أن تخلي المسافة الملحمية الطريق للراهنية المستندة إلى الاشتراك في كون أيديولوجي ولغوياً واحد والتي تميز العلاقة بين الكاتب والشخصيات والجمهور في عصر الرواية. باختصار، إن ما يوفر الأساس الأكيد لإقامة الضدية بين أدب «وضيع» وكل ما عداه من أدب «رفيع» هو اندثار المسافة الملحمية.

هل يجعل هذا التضاد الشامل بين الملحمية والرواية من تحليل الذي قدمته، يذاعي جمع كل الأعمال الهدافة بشكل أو بأخر إلى خلق محاكاة للفعل تحت مسمى عام واحد، عديم الفائد؟ لا اعتقاد ذلك. مهما وسعنا شقة التضاد بين الأدبين «الربيع» و«الوضيع»، ومهما عمقنا الهوة التي تباعد المسافة الملحمية والراهنة بين الكاتب والجمهور، فإن ذلك لن يلغى الملامح العامة للقصص. كانت الملحمية القديمة، على نحو لا يقل عن الرواية الحديثة، نقداً متخصصاً لمحدوديات الثقافة المعاصرة لها كما بين جيمس روفيلد عبر مناقشته الإلإذة. والعكس بالعكس، لا تتحقق الرواية الانتفاء إلى زمنها إلا بقبولنا نوعاً آخر من المسافة، هي مسافة القصص نفسها. وهذا هو السبب الذي يدعى النقاد المعاصرين إلى الاستمرار، كما فعل غورته وشيرلر في عملهما المشترك، وهيفيل في «ظاهراتية الروح» وفي كتابه «علم الجمال»، دون إنكار لأصالة الرواية في تشخيصها بوصفها شكلاً - وهو شكل «وضيع» إن شئت - من أشكال الملحمية، وتقسيم الأدب إلى ملحمة،

ودrama، وشعر غنائي. تزخر نهاية المسافة الملحمية بالتأكيد قطبيعة بين المحاكاة «الرفيعة» والمحاكاة «الوضيعة» لكننا تعلمنا من نور ثرب فراري الإبقاء على هذا التمييز ضمن فضاء القصص. وكما لاحظ أرسطو، فسواء كانت الشخصيات «أرقى» أم «أدنى» أم «مساوية» لنا، فإنها تبقى كلها برغم ذلك تمثل فاعلين لنarrative مُحاكي. وهذا هو السبب في أن الرواية لم تفعل إلا زيادة مشكلة الحبكة تعقيداً على نحو لانهائي، بل ويمكن لنا حتى القول، من دون الواقع في تناقض، وبدعم من باختين أيضاً، أن تمثيل الواقع في حالة تحول كامل، ورسم شخصيات غير مكتملة، والإحالة على حاضر يُعد مُعلقاً، «دون آية خاتمة»؛ كل هذا يستلزم من خالق الحكايات نظاماً شكلياً أكثر صرامة من ذلك المطلوب من حكواتي العالم البطولي الذي يحمل معه إكماله الداخلي. لكنني لن أحصر نفسي في مثل هذا الجدال الدفاعي. فأنما أدعى أن الرواية الحديثة تطالب النقد الأدبي بما هو أكثر بكثير من إعادة صياغة أدق لمبدأ تركيبة المتنزع، الذي عَرَفْت به الحبكة رسميًّا. إنها تنتج فضلاً عن ذلك إثراء لفكرة الفعل نفسها، بما يتاسب وفكرة الحبكة. فإذا بدا أن الفصلين الأخيرين من هذا الجزء قد ابتعدا عن محاكاة الفعل بالمعنى الضيق للكلمة، لصالح محاكاة الشخصية، من أجل أن ينتهي، بكلمات دوريت كوهن، إلى محاكاة الوعي، فإن هذا الانجراف الذي سار فيه تحليلي شكلي أكثر منه واقعي. في أقصى حد، يمثل «المونولوج المروي» الذي يمكن أن يُخترل إليه حدث «بنيلوبي» في نهاية رواية جويس «بوليسيس» ذروة الإيضاح لحقيقة أن القول يبقى هو نفسه الفعل، حتى عندما يتحصن القول في الخطاب غير المنطوق لفكرة صامت لا يتردد الروائي في سرده.

والآن لابد من أن يُستكمِل هذا التقييم الأولي بمقابلة استنتاجات هذه الدراسة المكرسة لتصور الزمن في السرد القصصي مع تلك التي خرجت بها، في نهاية الجزء الأول، بتصديق تصوُر الزمن في السرد التاريخي.

اسمحوا لي أولاً القول إن هذين التحليليين، اللذين يتعاملان على

التوازي مع التصور في السرد التاريخي والتصور في السرد القصصي، يتوازيان على نحو دقيق ويؤلفان وجهين لبحث واحد في فن التأليف؛ الذي وضعته في القسم الأول تحت مسمى المحاكاة 2. بهذا يكون واحداً منقيود المفروضة على تحليلاتي للسرد التاريخي قد أزيل؛ لقد أصبح الحقل السردي برمته الآن مفتوحاً أمام التأمل. وبذلك أيضاً، تكون فجوة جدية تعاني منها الدراسات التي تتناول السردية اليوم قد سُدت. لقد استدعيت كتابة التاريخ والنقد الأدبي كلبهما ودعوتهما لتشكيل علم سرد كبير، تساوى فيه حصتا السرد التاريخي والسرد القصصي.

هناك الكثير من الأسباب التي تمنعنا من التعجب لهذا الانسجام بين السردتين التاريخي والقصصي على مستوى التصور. لن أطيل الوقوف عند أول هذه الأسباب، تحديداً حقيقة أن النمطين كلبهما مسبوقان باستخدام السرد في الحياة اليومية. إن القسط الأكبر من معلوماتنا عن الأحداث في العالم يرجع في الواقع إلى معرفة تأثينا عبر ما نسمعه من الآخرين. بهذه الطريقة يكون فعل - إن لم نقل فن - السرد أو القصص جزءاً من التوسيطات الرمزية للفعل التي ربطتها بالفهم السبقي للحقل السردي ووضعته تحت مسمى المحاكاة 1. بهذا المعنى يمكننا القول إن كل فنون السرد، وفي مقدمتها تلك المتعلقة بالكتابة، هي تقليد للسرد كما يمارس فعلاً في تعاملات الخطاب العادي. ومع ذلك لا يستطيع هذا المصدر المشترك للمرويات التاريخية والقصصية بحد ذاته أن يحفظ القراءة بين النمطين السرديين في شكليهما الأكثر تفصيلاً، كتابة التاريخ والأدب. لابد من بحث سبب ثان لهذا الانسجام القائم. لا تصبح إعادة تأسيس الحقل السردي ممكناً إلا بقدر ما تكون العمليات التصورية في الميدانين قابلة للقياس بمعيار واحد. بالنسبة لي ظل هذا المعيار هو الحبكة. في هذا المجال، لا عجب أننا أعدنا في السرد القصصي اكتشاف العملية التصورية نفسها التي واجهت التفسير التاريخي، طالما إن النظريات السردوية المطروحة في القسم الثاني سمحت بتحويل مقولات الحبكة الأدبية

إلى حقل السرد التاريجي. بهذا المعنى، نكون قد أعدنا إلى الأدب ما كان التاريخ قد استعاره منه.

لا يصد هذا السبب الثاني، بدوره، إلا إذا حافظت التحويلات الخاصة بنموذج الحبكة البسيط المأخوذ عن أرسطو، على تقارب بين حتى في أكثر صيغها تباعداً. ولابد أن القارئ قد لاحظ في هذا المضموم شبهها كبيراً بين محاولتي التي قمت بها في الحقلين السرديين كل على انفراد لكي أمنع فكرة الحبكة امتداداً أوسع، وذلك الفهم الأكثر أساسية الذي قصد إليه أرسطو بوساطة الحبكة معتمداً، كما وصل إلينا، على تأويله المأساة اليونانية. لقد استرشدت في هاتين المحاولتين بالفكتريين أنفسهما الخاصتين بـ«التركيبة الزمنية للممتنوع» و«التوافق المتنافر»، وهما فكرتان تبلغان بالمبادأ الشكلي الأرسطي للحبكة أبعد من أمثلته الخاصة في أجناس ونماذج أدبية مقررة بصراة، مفسحا المجال له ليتغل دون محاذير من الأدب إلى التاريخ.

أخيراً، يعتمد أعمق أسباب الوحدة في «التصور السري» على القرابة بين مناهج الاشتغال التي استحضرتها في الحالتين لتوضيح خصوصية الممارسات السردية الجديدة التي ظهرت في حقل كتابة التاريخ والقصص السري على حد سواء. أما بالنسبة لكتابه التاريخ، فإن علينا أن لا ننسى التحفظات التي استقبلت بها الطروحات السردية التي تجعل التاريخ جنساً بسيطاً من نوع «القصة»، ولا تفضيلي الطريق الطويل المتمثل في «السؤال رجوعاً» المستعار من «أزمة» هوسرل. لقد تمكنت بهذه الطريقة من أن تُنصف ولادة شكل جديد من العقلانية داخل حقل التفسير التاريجي، بينما استبقت في الوقت ذاته، من خلال هذا النشوء للمعنى، على تبعية العقلانية التاريجية للفهم السري. تذكرنا أفكار شبه - الحبكة، وشبه - الشخصية، وشبه - الحدث التي حاولت بوساطتها أن أضع هذه الأنماط الجديدة من التصور التاريجي في المكان الذي يناسبها ضمن مفهوم الحبكة بمعناه الواسع على أنه تركيبة الممتنوع.

يقودنا الفصلان الأول والثاني من هذا الجزء إلى تعميم مماثل لمفهوم الحبكة ضمن قيود فكرة التركيبة الزمنية للمتنوع المتنافر. لقد تمكنا، من خلال إنارة الأسئلة حول التقليدية التي تميز تطور الأجناس الأدبية بقدر ارتباطها بالسردية، من أن نستكشف امكانات الانحراف التي يمكن لل IDEA الشكلي للتصور السري أن يتحملها، وانتهينا إلى الرهان على أنه برغم العلامات المتندرة بانقسام يتهدد مبدأ الحبكة السري نفسه، فإن هذا المبدأ ينجح دائماً في تجسيد نفسه في أجناس أدبية جديدة قادرة على أن تديم التواصل الأزلي على مر العصور لفعل السرد. ولكن اختباري للمحاولات التي قامت بها السيمبايوس السري لإعادة صياغة البنى السطحية للمروريات بوصفها وظيفة لبنيتها العميقية يمكننا من ملاحظة توافق دقيق بين أبستيمولوجيا التفسير التاريخي وتلك الخاصة بال نحو السري. ولقد بقيت فرضيتي دون تغيير في الحالتين. إنها دفاع عن أسبقية الفهم السري على العقلانية السردوية. وبذلك تتأكد الطبيعة الشمولية للمبدأ الشكلي الخاص بالتصور السري بقدر ما يكون ما يواجهه هذا الفهم هو الحبكة في أقصى درجات الشكلانية، أي تحديداً التركيبة الزمنية للمتنوع المتنافر.

لقد اكتفيت حتى الآن بالتأكيد على التمايز، من وجهة نظر أبستيمولوجية، بين تحليلاتي للعمليات التصورية على مستوى السرددين التاريخي والقصصي. ويمكننا الآن أن ننتقل إلى التأكيد على الالاتانتظرات التي لن تجد اپصاصاً كاملاً لها إلا في الجزء القادم، عندما أرفع الفواصل التي فرضتها على سؤال الحقيقة. فإذا كان هذا السؤال هو ما يميز التاريخ بوصفه سرداً حقيقياً عن القصص في نهاية المطاف، فإن الالاتانتظر الذي يؤثر في قدرة سرد ما على إعادة تصور الزمن - أي العلاقة المحاكائية الثالثة بين السرد والفعل، على وفق المعجم الذي دأبت عليه - يعلن عن نفسه في المستوى الذي، كما كنا نقاش للتو، يُظهر فيه السردان القصصي والتاريخي أكبر قدر من الالاتانتظر بينهما: مستوى التصور.

يمكن أن نهمل هذا الالاتناظر باستعادة النتائج الملفتة التي توصلت إليها دراساتي المتوازية للسردين التاريخي والقصصي، طالما أن التأكيد الرئيس، في الكلام عن تصور السرد للزمن، كان يدور حول نمط العقولية الذي يمكن للقوة التصورية للسرد ادعاءه، وليس حول الزمن الذي كان موضع الاهتمام فيه.

والحال، يُعد السرد القصصي، لأسباب لن تظهر إلا في الجزء القادم، أكثر غنى في المعلومات بصدق الزمن على هذا المستوى ذاته من التأليف من السرد التاريخي. لكن ذلك لا يعني أن السرد التاريخي يفتقد الخصب في هذا المجال. إن مناقشتي للحدث، وعلى نحو أدق ملاحظاتي المتعلقة بعودة الحدث بوساطة منعطف الحقبة الزمنية الطويلة، جعلت زمن التاريخ يبدو حقولاً واسعاً، متضمناً من التنبويات ما يكفي لإجبارنا على صياغة فكرة شبه - الحدث. ومع ذلك، فإن هنالك قيوداً أخرى، لنتمكن من إيضاحها إلا في الجزء الثالث، تنتج عن حقيقة أن الحقبة الزمنية المتنوعة التي يهتم بها المؤرخون تمثل لقوانين تتصل بموضعها ضمن تيارات تزداد اتساعاً، وأنها بالرغم من اختلافات كمية تتعلق بالإيقاع وتتسارع الأحداث لا سبيل إلى إنكارها، تجعل هذه الحقبة الزمنية والسرعات التي تناسبها متجانسة كل التجانس. وهذا هو السبب في أن ترتيب الفصول في القسم الثاني لم يتوافق مع أي نقدم ملموس في فهم الزمن. لكن الشيء نفسه لا يصح على تصور الزمن في المرويات القصصية. لقد أمكن تنظيم الفصول الأربع المطروحة في هذا الجزء على أساس فهم يزداد تفصيلاً للزمنية السردية.

في الفصل الأول، كان الأمر يتعلق ببساطة بالجوانب الزمنية الخاصة بنمط التقليدية الموجودة في تاريخ الأجناس الأدبية ذات العلاقة بالسرد. لقد استطعت بذلك أن أعرف نوعاً من الهوية العابرة للتاريخ، من دون أن تفقد زمنيتها، لعملية التصور من خلال إيجاد صلة بين الأفكار الثلاث الخاصة

بالابتكار، والتأييد، والأفول التي تبدو مصاديبنها الزمنية واضحة للعيان. وذهب الفصل الثاني أبعد في إشكالية الزمن عبر الجدال بين الفهم السردي والعقلانية الخاصة بعلم السرد، بقدر ما تستلزم الأخيرة لنماذجها الخاصة بالنحو العميق للسرد مكانة لا تعاقبية من حيث المبدأ، والتي تبدو تعاقبية التحولات مشتقة وغير جوهرية بالمقارنة معها. ولقد عمدت إلى وضع الطبيعة المنتجة للعملية الزمنية المتأصلة في الحبكة بوصفها متصلة بالفهم السردي، على الفد منها، وهي العملية التي نرى عقلانية علم السرد تقدم صياغة تتشبه بها. ولكن مع دراسة «الألعاب مع الزمن» في الفصل الثالث، ظهر للمرة الأولى أن السرد القصصي يتطور الموارد التي بدا أن السرد التاريخي يمنع استغلالها، لأسباب أكثر مرة أخرى لا يمكن إيضاحها في هذه المرحلة من بحثي. إذ في السرد القصصي فقط يضاعف صانع الجمادات الالتواءات التي تسمح بإقامة تقسيم إلى زمن يستغرقه السرد وزمن الأشياء التي تُسرد، وهو تقسيم يدشنه نفسه التفاعل بين التلقيظ والتقرير في سياق السرد. يحدث كل شيء كما لو أن القصص، من خلال خلقها عوالم خيالية، تفتح فضاء لا محدودا أمام تمظهر الزمن.

قطعنا في الفصل الأخير الخطوة الأخيرة نحو خصوصية الزمن القصصي، وهو الفصل المكرس لفكرة التجربة القصصية للزمن. وأنا أعني بالتجربة القصصية طريقة افتراضية للعيش في العالم يُسقطها العمل الأدبي نتيجة قدرته على التعالي على الذات. وهذا الفصل هو النظير المقابل للفصل الذي كرسه للقصدية التاريخية في القسم الثاني. لذلك فإن الانتظار الذي اتكلم عنه الآن يُوازي علي نحو دقيق التمازن بين السرد التاريخي والسرد القصصي على مستوى البنية السردية. هل يعني هذا انتا اجتننا، في القصص وكذلك في التاريخ، الحد الذي رسمته في البداية بين مسألة المعنى ومسألة الاحالة، أو الأفضل، كما أميل الى القول، بين مسألة التصور ومسألة اعادة التصور؟ لا أعتقد ذلك. حتى لو كان لزاماً علي الأفكار بأن اشكالية التصور

تبقى في هذه المرحلة مفتوحة أمام جاذبية قوية جداً تمارسها إشكالية إعادة التصور - والأمر كذلك يسبب قانون اللغة العام القائل إن ما نقوله محكم بما نتكلم عنه - فانا لا أزال أؤكد بقوة مماثلة أن الحد الفاصل بين التصور و إعادة التصور لم يتم اجتيازه بعد، ما بقي عالم العمل تعالىأً محايناً في النص.

لهذا التحفظ في تحليلي شبيه في تحفظ مشابه مارسته في القسم الثاني، عندما فصلت الخواص الأبستمولوجية للحدث التاريخي بقدر تعلق الأمر بـ «واقعية» الماضي التاريخي. لذلك، فكما امتنعت عن البت في مسألة الإحالة الخاصة بالحدث التاريخي على الماضي الفعلي، فأنا امتنع عن اتخاذ أي قرار بخصوص قدرة السرد القصصي على كشف وتحويل عالم الفعل الواقعي. بهذا المعنى، فإن الدراسات التي كرستها للحكابيات الثلاث عن الزمن تمهد الطريق - دون أن تحقق فعلياً - النقلة من مشاكل التصور السري إلى مشاكل إعادة تصور الزمن بوساطة السرد، والذي سيكون موضوع القسم الرابع. لن يمكن عبور العتبة التي تفصل بين هذه الإشكاليات، في الواقع، إلا عندما يواجه عالم النص عالم القارئ. عندها فحسب يكتسب العمل الأدبي معنى بكل ماتعنيه الكلمة، عند التقاطع بين العالم الذي يسقطه النص والعالم المعيش للقارئ. وتتطلب هذه المواجهة بدورها المرور عبر نظرية في القراءة، بقدر ما تؤسس الأخيرة المكان المميز الذي يحدث فيه التقاطع بين العالم المتخيل والعالم الفعلي. لن يتمكن السرد القصصي من تأكيد أحقيته في الصحة إلا بعد طرح نظرية في القراءة في أحد الفصول الختامية للجزء الثالث، وسيكون ثمن ذلك إصلاحاً جذرياً لمشكلة الحقيقة. وسوف يتضمن ذلك قدرة العمل الفني على تقديم الفعل الإنساني وتحويله. وبالطريقة نفسها، لن تدخل مساهمة السرد القصصي في إعادة تصور الزمن في تضاد مع مقدرة السرد التاريخي على الكلام عن الماضي الفعلي وفي تألف معها إلا عندما يكتمل تقديم نظرية القراءة. إذا كانت

أطروحتي حول مشكلة الإحالة المثيرة لكتير من الخلاف في نظام القصص تمتلك أية أصلة، فإنما سيكون ذلك يقدر امتناعها عن فصل ادعاء الحقيقة الذي يُؤكده السرد القصصي عن ذلك الادعاء بها الذي يُقدمه السرد التاريخي، بل تحاول أن تفهم كل واحد منها في إطار علاقته بالآخر.

لذلك لن نصل مشكلة إعادة تصور الزمن بوساطة السرد إلى خاتمتها إلا عندما تكون في موقع يسمح لنا بجعل المقاصد المرجعية للسرد التاريخي والسرد القصصي على التوالي تتمازج فيما بينها. عندها سيكون تحليلنا للتجربة القصصية للزمن قد رسم على الأقل انعطافة حاسمة باتجاه حل هذه المشكلة التي هي أفق بحثي، من خلال توفيره لنا شيئاً من قبيل عالم النص لنفكر فيه، بينما ننتظر تكملته، التجربة المعيشة للقارئ، التي بدونها لا تكتمل دلالة العمل الأدبي.

دليل المصطلحات

achronological	لا تعاقيبي
additive	تراكمي
aevum	الجبن: زمن رياضي يشير إلى عمر العالم دون تحديد.
aktant	فاعل
aktzeit	زمن الفعل
alazon	الدجال
alchemy	الخيمياء
alcatory	حظي: متعلق بالحظ
allocutionary	الوسيلي، التقريري
anachronism	الفوات: التناقض بين زمانين
anachrony	التناقضات الزمنية
anagnosis	الانكشاف: كيف تنتهي القصة
anagogic	باطني: يشير إلى معانٍ حفظية
anagogy	تأويل باطني أو أشاري
analepsis	الاستعادة
angust	كرب
animism	الاحيائية: معاملة الجماد كبشر

anisochronies	بيانات زمنية: تسريع الأحداث أو خفض سرعتها
anterior past	الماضي المتقدم
anticlosure	الختام المضاد
antonymy	التضاد
aorist	الماضي البهم: زمن ماض لا يتحدد فيه اكتمال الفعل أو استمراريته أو تكراره.
Apocalypse	سفر الرؤيا
apocalypsc	كشف رؤيوي
apodicty	القطبية
apologue	خرافة أخلاقية
aporia	معضلة
apperception	وعي الذات الاستبطاني
apprenticeship	تعلم
archetype	نموذج بدئي
articulation	النطق
as if	كأنما
aspects	كيفيات
aspectuality	كيفية
assertive	تقريري
atemporal	لا زمني
atemporality	اللازمية
attendent spirit	الروح القريئة
Augenblick	لحظة الحرجة
auktoriale ES	المنظور العلوي
aussparen	العزل جانباً

authoritative	موثوق به
axioms	أوليات: يصدق فيها العقل لذاته
Bildung streisender	إنسان مترحل: من أجل الثقافة والتعلم
Bildungsroman	رواية التطور الداخلي
canon	معتمد
catalyzer	حفاز
catharsis	تطهير
centrifugal	نابذ: طارد من المركز
centripetal	جاذب نحو المركز
chronicle	أخبار: عرض متسلسل للأحداث
chronogenesis	التلوليدية الزمنية
chronology	تعاقب زمني
chronos	الزمن المستقيم: زمن لا عضوي حال من الاعتبارات الإنسانية.
chronotype	نموذج زمني
closure	الختام
codetermined	يتقرر بالمشاركة
coherent	مترابط منطقياً
conative	إرادي
concordance	توافق
concrete	عنيفي
conditional	شرطية
configuration	تصور
constative	معلوماتي
contariety	ضدية
contraction	إدماج

contradiction	تناقض
contrary	ضد
conventions	مواقفات
coordinate	عطف: في النحو
co-ordinates	إحداثيات
correlate	متلازم
counterpoint	طبق موسيقي: فن مزج الألحان
cri de coeur	صرخة من القلب
dechronologize	يزع التعاقبة الزمنية
deductive	استباطي
desfiguration	نزع الشكل
denouement (lusis)	حل العقدة
desis	أحكام العقدة
diachrony	التعاقبة
dialogic	حواري
dianoia	الفكرة، التفكير
diegesis	الفضاء السردي: لدى جينيت
diegesis	نمط المحاكاة: لدى أرسطو
discordance	تنافر
discursive	استطرادي: انتقالٍ من المباديء إلى النتائج
distentio animi	روح الانتشار
distributional	توزيعي
duration	امتداد
duration	مدة
durativity	صيغة الاستمرار

eidos	الرد على الماهيات
ellipse	قطع ناقص
emplotment	جبل
episode	حدث
epistemic	ابستيمي
equivocal	متبس
equivocity	التباس
erlebte Rede	المونولوج المروي
Erzähleit	زمن فعل السرد
Erzählte Zeit	زمن مادة السرد
Erzählsituationen: Es	الحالات السردية (ستانزل)
eschatology	الدراسات الأخروية
esoteric	عرفان (حدسي لا عقلاني)، باطنى
essence	ماهية
ethical	أخلاقي : الأخلاق النظرية
Eucharist	القربان المقدس
evaluation	تقييم
externalized	متخارج
extra - temporal	خارج الزمني
fable	حكاية خرافية
fiction	قصص (خيالي)
fictional	قصصي (خيالي)
fiduciary	ثقة
figurative	مجازي
first person	ضمير المتكلم

fixation	ثبيت
flashback	استرجاع
focalization	تبشير
folding	الرزم
frequency	التواتر: عدد المرات
fullness	امتلاء
fusion	انصهار
gaze	تحديق
generic	توليدي
genre	جنس أدبي
Gestalt	جشطلت
gnomic	قول مأثور
gnosis	غنوص، معرفة حدسية
grasping together	الإدراك معا
grotesque	مشوه
hamartia	الخلل (في البطل المأساوي)
heuristic	كتشي، إرشادي
homology	تشاكل
homonymy	الاشتراك اللغطي
homophonic	أحادي الصوت
I - origines	أنا - الأصول
I - origo	أنا - الأصل
Ich ES	منظور المتكلم
illocutionary	التمريري، الأداتي
immanence	المجاورة، الملازمة

imminent	وشيك
imperfect	غير تام: زمن يشير إلى فعل، في الماضي عادة، يتسم بالاستمرارية وعدم الاتمام.
inchoativity	صيغة الشروع
induction	استقراء
initiation	استهلال
instant	آن
intelligibility	معقولية
interdiction	التحريم
interlocution	تحادث، حوار
interlocutionary	تحادثي
interpolation	إفحام
introspection	الاستبطان
Ish - originitat	ذاتية
isotopy	نظير متماكن
iterative	تكرار
iterativity	صيغة التكرار
judicative	قضائي
kairos	الأوان: زمن تمنحه الفعالية الإنسانية دلالة وانتظاما.
langue	اللغة: لدى دي سوسيير
lexeme	وحدة متمكنة (لكسيم)
lexical semantics	علم الدلالة المعجمي
locutionary	التعبير
meaning effect	ناتج معنى
metabole	التبدل في الحظ

mimesis logou	محاكاة ثانوية للتفكير
mimesis praseos	محاكاة فعل
modality	الجهة: نسبة الموضع إلى المحمول
mode	طراز
molestation	إغاظة: لدى إدوارد سعيد
monad	جوهر فرد
moneme	عنصر دال (مونيم)
monologic	مونولوجي
moral	خلقي: الأخلاق العملية
morphology	مورفولوجيا (علم التشكيل)
narratives	مرويات
narratology	علم السرد
noological	عارف
normative	معياري
occurrence	حدوث
omnicient	كلي المعرفة
omnitemporality	الكلية الزمنية
order	ترتيب الأحداث: لدى جينيت
overdetermination	تحديد تضافري
paradigm	نموذج تبادلي
paradigmatic	تبادلي
parody	محاكاة ساخرة
past perfect (pluperfect)	الماضي المركب الثاني: زمن ماض اكتمل وانتهى قبل نقطة محددة أو ضمنية في الماضي.
pathos	التعاطف

pereniality	الديمومة
perfect tense	الزمن النام: يشير إلى فعل تم قبل نقطة محددة في الزمن.
performative	أداني
peripeteia	انقلاب الحظ
perlocutionary	الوسيلة
personale or figurale ES	منظور الشخصية (ستانزل)
pharmakos	كبش الفداء
phoneme	وحدة صوتية (فونيم)
phonology	علم الصوت (الوظيفي)
picaresque novel	رواية العياريين
pluperfect (past perfect)	الماضي المركب الثاني: يصف فعلاً اكتمل قبل فعل ظاهر أو مضمر آخر
plurivocity	تعدية
polyphony	بوليفونية: تعدد الأصوات
pragmatics	نداوليات
predication	الإخبار
present perfect	الحاضر المركب الأول: يدل على فعل اكتمل في الحاضر.
presentification	استحضار
preterite	الماضي المطلق: يصف فعلًا أو حالة ماضية أو مكتملة
projection	إسقاط
prolepsis	استباق
propositional content	محظوي خبري
prospective	المستقبل الاحتمالي
pseudo - autobiographical	شبه سيرة ذاتية
putting into relief	إبراز المعالم

quest	تفص
recurrent	معاود، متكرر
refiguration	إعادة التصور
reflective judgment	حكم تأملي أو تفكري
register	مستوى التعبير
relogicizing	إعادة المنطقية
renunciation	التخلّي
reported	غير محكي
resonance - effect	الأثر الترجيعي
retrospective	استعادي
revelation	كشف
rites	طقوس
rituals	شعائر
rupture - effect	أثر القطع
Scepticism	ارتيالية
schematism	تخطيطية
schism	انشقاق
second order	الصف الثاني
segments	أجزاء، مقاطع
sequence	تابع
setting aside	العزل جانبًا
signification	دلالة
simulacrum	صورة تشبيهية
singularity	(سرد) المرة الواحدة
speech acts	أفعال الكلام

speech situation	حالة كلامية
sprechsituation	حالة كلامية
statement	تقرير
Stereo - optics	بصريات مجسمة
syntagmatic	تابع
syntax	التركيب النحوی
taxonomy	تصنیف
tempo	شدة الایقاع
temporality	الزمنیة
tense	زمن نحوی
tensivity	صيغة التوتر
terminativity	صيغة الختام
textzeit	زمن النص
thematic	ثيمی
third person	ضمیر الغائب
tradition	تقليد
traditionality	التقليدية
transcendent	متعال
transcendental	ترنسندرنالی
transfiguration	التجلی ، تغيیر المظهر
typology	نمطیة
univocal	أحادی
utterance	التل菲ظ : فعالية القيام بالسرد
verb	فعل نحوی
verisimilitude	احتیمالیة الصدق

villainy	نذالة
violation	الخرق
visitation	لحظة الهم
voice	الصوت
Zeitroman	رواية الزمن

هوماش الكتاب

المقدمة

- (1) قارن مع بول ريكور، «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ت: كاثلين مكلوخلبن وديفيد بييلور (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1984)، الفصل 3، خصوصاً من ص. 113 - 122 [المقصود الفقرة الخاصة بالمحاكاة 2 - م.]
- (2) يعزف تزفيتان تودوروف الأفكار الثلاث أدب وخطاب وجنس بصيغ بعضها البعض. قارن ص. 13 - 26. إذا ما تم الاعتراض بأن الأعمال المفردة تتجاوز كل تصنيف، يبقى صحيحاً برغم ذلك بأن «التجاوز لكتاب يوجد بصفته كذلك يستلزم قانوناً يتعرض تحديداً للتجاوز» (المصدر السابق، ص. 45). ويمتد هذا القانون على تشفير معين لخواص انتقالية ذات وجود مسبق، أي في أضفاء الصفة المؤساتية على بعض التحوّلات التي تمر بها أعمال كلامية معينة لكي تنتج جنباً أدبياً معيناً. (المصدر السابق، ص. 54).
- (3) بهذا تحافظ على الوشائج الأدبية والخطاب العادي، وكذلك على استقلالية الأدب. ترد تحليلات تودوروف الأبتدائية لفكرة الأجناس الأدبية في كتابه «الانتظاري: مدخل بنائي إلى جنس أدبي»، ت: ريشارد هوارد (إيذاكا: جامعة كورنيل، 1973).
- (4) إن توخيها الدقة بحسب تسمية علم السرد علم البنى السردية، من دون اعتبار للتبييز بين السرد التاريخي والسرد القصصي. ومع ذلك فإن «علم السرد» حسب الاستخدام المعاصر للمصطلح يتركز على السرد القصصي، من دون استبعاد بعض الفئارات على منطقة كتابة التاريخ. وفي ضوء هذا التقسيم الواقع فعلاً للأدوار أقوم بوضع علم السرد مقابل كتابة التاريخ.
- (5) اختارت تكريس ثلاث دراسات ثلاثة نصوص أدبية عن هذه المسألة: رواية فرجينيا وولف «السيدة دالاوي»، ورواية توماس مان «الجبل السحري»، ورواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع». أنظر أدناه، الفصل الرابع.

(6) يقترب تأويلي للدور القراءة في التجربة الأدبية من التأويل الذي طرحته ماري بو فالديس في «طلال في الكهف: مقاربة ظاهراتية إلى النقد الأدبي تعتمد نصوصاً أسبانية» (تورنتو: جامعة تورنتو، 1982). وفي هذه النظرية، البنية تابعة على نحو تام للوظيفة و... مناقشة الوظيفة مستقدمة رجوعاً في نهاية المطاف إلى إعادة دمج التعبير والتتجربة في التشارك التفاعلي بين الذوات الذي يمارسه القراء عبر الزمان والمكان». (المصدر السابق، ص. 15). كما اتفق أيضاً مع الأطروحة المركزية لجاكل غاريلسي في *la Le Recel et la Dispersion: Essai sur le champ de lecture poétique* (باريس: غاليمار، 1978).

الفصل الأول

(1) يشير مصطلح نموذج تبادلي paradigm إلى الفهم السريدي لقارئ مقتدر. وهو يرافق إلى حد كبير قاعدة تحكم التأليف. وقد اخترت أن أستخدم «نموذج تبادلي» كمصطلح عام يغطي ثلاثة مستويات هي المستوى المتعلق بمبادئ التأليف التي تغلب عليها الشكلانية، وذلك المتعلق بالمعابد التوليدية (الأساسة، الملهأة، وما إلى ذلك)، وأخيراً ذلك المتعلق بأنواع محددة (المأساة الإغريقية، الملحمية السليمة، وما إلى ذلك). ونقشه العمل المفرد منظوراً إليه بصيغ قدرته على الابتكار والانحراف. بهذا المعنى فإن مصطلح «نموذج تبادلي» يجب أن لا ي الخلط بمصطلح «تبادلي» paradigmatic، «توزيعي» syntagmatic، الخاصين بالعقلانية السبيانية في مشبهاتها للفهم السريدي.

(2) انظر «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص. ص. 113 - 122.

(3) وجب الشكر لروبرت شولز وروبرت كيلوغ لكتابهما «طبيعة السرد» (نيويورك: جامعة لوكتسفورد، 1966)، حيث أنهما يصدران دراستهما للمقولات السردية، وبضمها العجكة، بعرض لارثنا السريدي الدارس، والتقديم، والقروسطي، والحديث.

(4) لمثال الرواية الأنجلورية قيمة عالية على نحو خاص. فارن، إيان واط «نشوء الرواية: دراسات في ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1957). يصف واط العلاقة بين نشوء الرواية ونمو جمهور قراء جديد ولدت معه حاجة جديدة للتعبير عن التجربة الخاصة. وهذه مشكلات ساعدوا إليها في القسم الرابع من الجزء الثالث عندما أنظر في موقع القراءة ضمن نطاق المعنى الخاص بعمل سريدي.

(5) انظر أيضاً أ. ميندلر، «الزمان والرواية» (لندن: بيتر نيفل، 1952، ط 2، نيويورك: هيومنتي برس، 1972).

(6) فارن ما كتبه هيغل عن «ابن أخي رامو» Le Neveau de Rameau في ج. و. ف. هيغل، «ظاهراتية الروح»، ت: أ. ف. ميلر (اوكتسفورد: كلارندون، 1977)، ص. 317 - 318.

(7) رغم أن روينسون كروسون لا يرقى إلى مستوى أبطالنا الأسطوريين المعاصرلين الغربيين دون كيختوت، أو فاوست، أو دون جوان، يمكن اعتباره بطلًا سابقاً على ظهور رواية التعليم: فهو إذ يوضع في ظروف عزلة لا مثيل لها في الحياة الواقعية لا يحركه إلا الاهتمام بالربح ومعيار المنفعة، يصبح بطل تقمب تفاقم فيه عزلته الأزلية كأنما هي منتفع خفي يوقع به القصاص لانتصاره العبين على خصمه. وهو بذلك يرفع العزلة منظوراً

إليها على أنها الحالة الشاملة للوجود الإنساني إلى متزلة نموذج تبادلي. وهو ما يلزمنا بالابتعاد عن القول إنه شخصية تتحرر من الحكمة، بل هو يولد لها. إن موضوعة هذه الرواية، ما أسميه تقصي البطل، تعيد طرح مبدأ نظام يفوق في دقته ذلك الموجود في الحекات التواصعية في الماضي. وفق هذا الاعتبار، يمكن أن يُعزى كل ما يرقى براعنة ديفو عن مجرد سرد بسيط لرحلة ومخاهراتها ويضعها داخل الحيز الجديد للرواية، إلى ظهور تصور تكون فيه «الحكاكية الخرافية» محكومة بالثيمة على نحو ضمني، في إشارة إلى ترجمة نورثرب فراري لحبيبة *muthos* أرسسطو بـ«خرافة وثيمة». [يفضل د. عبد الرحمن بدوي ترجمة الكلمة *muthos* بـ«خرافة» كما ورد في ترجمته لـ«فن الشعر» لأرسسطو، وهي الترجمة الأدق، لكننا اعتملنا في هذا الكتاب الترجمة التفسيرية «حككة» كما فعلت من قبل السيدة هيفاء هاشم في ترجمتها لـ«فن الشعر» لأرسسطو الوارددة في ثلاثة «النقد: أسس النقد الأدبي الحديث» ج1 الصادرة عن وزارة الثقافة السورية، 1966.]

المترجم

ليست الإضافة المتبادلة لمحوري الشخصية والفعل اللذين بالإجراء الجديد كلية. يظهر فرانك كرمود في كتابه «نشوء المزريّة: حول تأويلي المزرة» (كمبردج: جامعة هارفرد، 1979) كيف ينشط هذا الإجراء من أنجيل إلى آخر في اختفاء متزامن لشخصية يهودا والأحداث المروية التي يشتراك فيها. قارن المصدر السابق، ص. 84 - 95. وقد أظهر أوبرباخ في وقت أسبق، في كتابه «المحاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي» (ت: ولارد ر. تراسك [برنسون: جامعة برنسون، 1953])، وجود الاختلاف بين شخصيتي إبراهيم والرسول بطرس والشخصيات الهوموسوبية، بينما الأخيرة مسطحة وتفتقر إلى العمق، فإن للأولى خلفية غنية قابلة للتطور السريدي.

(8) رواية بروست، «البحث عن الزمن الضائع» التي مأنظر فيها لاحقاً، يمكن أن تعد في آن واحد رواية تعلم ورواية تيار وعي. انظر أدناه، الفصل الرابع.

(9) من «بابيلا» إلى «كلاريسا» نستطيع أن نرى أن هذا الإجراء يزداد صقلة. بدلاً من مراسلة بسيطة بين البطلة وأبيها، كما في الرواية الأولى، تشيك «كلاريسا» في نسيج واحد تبادلين للرسائل بين البطلة وكانتمة أسرارها، والبطل وكاثم أسراره. والواقع، ان التكشف المتوازي لسلسلتين من المراسلات يسمح لريشاردسون بالخفيف من توافق هذا الجنس بينما يزيد من مزاياه إلى أقصى حد من خلال تنوع وجهات النظر. وأرى أن بمقدورنا إلقاء نسمة «حككة» على هذا الرابط الرئيسي الدقيق، الذي يجعل الرقيتين الأثرية والذكورية تتناوبان، إلى جانب تناوب الحذر والانطلاق، بطيء التطورات وفجائية الأحداث العنيفة. وقد كان ريشاردسون، وهو واع جيداً بما كان يفعل واستاذ في فنه، يفتخر بأن عمله يخلو من استطراد لا يبع من موضوعه ويساهم أيضاً فيه، وذلك هو التعريف الرسمي للحبيبة.

(10) ليس من قبيل المصادفة أن يطلق على العمل الإنجليزي في هذا الجنس الأدبي مسمى *novel* «رواية» [تعني الكلمة الإنجليزية «جديد». أيضاً - المترجم]. يورد هندبلو وواط عدداً من التصريحات اللافتاً للنظر صدرت عن ديفو وريشاردسون وفيلنون تشهد على قناعتهم أن ما يتذكرون جنس أدبي جديد، بالمعنى الضيق للكلمة. بالمثل صارت الكلمة «أصيل»،

والتي كانت تعني في القرون الوسطى ما تكسر على مر الزمن، صارت تدل على شيءٍ غير متنقٍ، مستقلٍ، مستقى من المصدر الأول، باختصار، شيءٍ «جديد novel وحده في طبيعته وأسلوبه». («نشوء الرواية» ص. 14). لذلك صار لزاماً أن تكون القصة المروية «جديدة» وأن تكون شخصياتها كائنات متعددة في ظروف خاصة. ولا مبالغة في ربط هذه الثقة بلغة بسيطة وبماضية بالاختبار المشار إليه آنفاً لشخصيات من خلفية اجتماعية ذكياً، يمكن أن يفهم أرسطو بأنهم لا أسوأ منا ولا أحسن، بل مثلك، كما هو الحال في الحياة الواقعية. إن أحد توابع هذه الرغبة في الصدق تجاه التجربة هو الابتعاد عن الحبكات التقليدية المستمدّة من مخزن الأساطير، والتاريخ، والأدب الأسبق، إلى جانب اختبار شخصيات ليس لها ماضٍ أسطوري وفচص ليس لها تقليد سابق.

(12) بقصد نقطة الناس هذه بين الحميمية والطباعة وما ينجم عنها من وهم عجيب بتماهٍ بين القاريء والبطل، قارن «نشوء الرواية» ص. 196 - 197.

(13) تحتل رواية «توم جونز» لفيلدنغ مكاناً خاصاً في تاريخ الرواية الإنجليزية. وإذا كانت «باميلا» أو «كلاريسا» ريتشاردسون قد فضلتَا عليها فذلك لأن النقاد وجدوا في هاتين الروايبتين غلبة كبيرة لتصوير الشخصيات تصويراً مفصلاً على حساب الحبكة بمعناها الفضيقي. وقد أعاد النقد الحديث لـ «توم جونز» مكانة بارزة بسبب معالجتها التفصيلية للبنية السردية من وجهة نظر التفاعل بين الزمن المروي وزمن الأشياء المروية. ومع أن الفعل المركزي فيها بسيط نسبياً، إلا إنه مقسم إلى سلاسل من الوحدات السردية، مستقلة نسبياً عن بعضها البعض ومتغيرة في الطول، مخصوص كل واحد منها لمجموعة أحداث مستقلة episodic بينها فواصل زمنية قصيرة أو طويلة تقطعها هي نفسها فترات زمنية متباينة تماماً، هنالك في الواقع ثلاث مجموعات تحتوي كل واحدة على ست مجموعات فرعية مكونة ثمانية عشر كتاباً كل واحد منها يحتوي على سبعة وحتى عشرين فصلاً. لقد استندت هذه المشاكل الكبيرة في التأليف تنوياً كبيراً من الإجراءات والتغييرات المتواتلة وطبقات مدهشة. وليس مصادفة أن فيلدنغ كان أكثر حساسية بالاستمرارية التي تربط الرواية بالأشكال الأقدم في التراث السردي مما كان ديفو أو ريتشاردسون، اللذين هونا من شأن الملهمة التي تعود جذورها إلى هوميروس، أو إنه أضطر إلى استيعاب الرواية في «ملحمة شريرة». إيان وايت الذي يورد هذه الصيحة ببريقها مع تعليق هيغل في كتابه «علم الجمال» الذي مقاده أن الرواية تظهر روح الملهمة متاثرة بمفهوم حديث ونشرى عن الواقع («نشوء الرواية»، ص. 239).

(14) بهذا المعنى، لا يكون ثمة تناقض جذرٍ بين فكريتي ت. س. كوهن عن نقلة في النماذج التبادلية، وفووكو عن قطبية أبستيمية، وتحليل غادامير للتقاليد. لن تكون حالات القطبنة الأبستيمية ذات أهمية - بالمعنى الدقيق للكلمة - لو أنها أخفقت في تشخيص أسلوب تقليديتنا نفسه، الطريقة الفريدة التي هيكلت بها نفسها. ونحن نخضع لفاعالية التاريخ غير مثل هذه الحالات من القطبية التي يسميها غادامير *Wirkungsgeschichte*، وهي فكرة سأنظر فيها مستقلة في القسم الرابع من الجزء الثالث.

(15) نورثروب فراي، «تشريح النقد: أربع مقالات» (برينستون: جامعة برinstون، 1957).

(16) بول ريكور، «تشريح النقد، أو نظام النماذج التبادلية» في إيليانو كوك، جافينا هوسك،

- (جي ماكفرسون: باتريشا باركر، جولييان باتررك (محررون)، «المركز والمتاهة: مقالات في تكرييم نورثرب فراي» (تورونتو: جامعة تورونتو، 1983)، ص. 1 - 13).
 (17) يتأكد التوازي بين الأنماط الفصصية من خلال الربط بين الجبكة وال فكرة dianoia في «فن الشعر» لأرسطو إلى جانب أطروحة لونجينيوس عن السمو. «الخراقة والثيمة» يكونان مما الفضة، وتبين الفكرة «غرض القصة».
- (يمكن أن نتهم الرواية الواقعية في هذا المضمار أنها تخلط بين الرمز والعلامة. يتولد الوهم الروائي، على الأقل في بدايته، عن مزاج مشروعين متباينين في مبدأ واحد: تألف بنية لفظية مستقلة، وتمثل الحياة الواقعية.
 (18) هنري دي لوبياك Exégèse médiévale: Les Quatre Sens de l'Ecriture (باريس: أوبيه، 1959 - 1962) في خمسة مجلدات.
 (19) محاولتي فصل التصور عن إعادة التصور بوصفها تجربة فقط تستند إلى مفهوم مقارب لمراحل الرمز لدى فراي. إعادة التصور، فعلياً، هي معاودة على مستوى المحاكات؛ لملامع عالم الفعل التي أنجز فهماها على مستوى المحاكات، عبر تصورها السريدي (المحاكاة)؛ أو بكلمات أخرى، عبر الأنماط «القصصية» و«الثيمية» لدى نورثرب فراي.
 (20) يمكن أن ينخلق الشعر من قصائد أخرى، والروايات من روايات أخرى. إن الأدب يشكل نفسه». (تشريح النقد، ص. 97).
 (21) لا يختلف نقد النمودج البدني، بهذا المعنى، اختلافاً أساسياً عن النقد الذي مارسه غاستون باشلار في نظرية عن مخيلة «مادية» تحكمها «عناصر» الطبيعة: الماء، والهواء، والترب، والتار؛ والتي يتولى فراي البحث في تحولاتها داخل نطاق اللغة. وهو أيضاً قريب من الطريقة التي أقام بها ميرسيسا إلياد كشرفات الأسرار المقدسة hierophanies بصيغ الأبعاد الكونية للسماء، والماء، والحياة الخ، والتي تراافقها دائماً شعائر منطقية أو مكتوبة. الفصيدة بالنسبة لنورثرب فراي أيضاً تقلد في طورها البدني الطبيعية بوصفها عملية دورية تغير عنها بطفوس (قارن تشريح النقد، ص. 145). تفكير الحضارة في ذاتها عبر هذه المحاولة لاستخلاص «شكل إنساني كلي» من الطبيعة.
 (22) عندما تصاغ أسطورة الفصول الأربع بصيغ الرمز الرئيس لسفر الرؤيا، وهي الأسطورة التي يقيم فيها هذا الرمز بالفعل، فإنها تفقد مرة وإلى الأبد صفاتها الطبيعية. في الطور النمودجي البدني للرمز، تبقى الطبيعة تحتري الإنسانية. في الطور الباطني المتسامي، الإنسانية هي التي تحتري الطبيعة تحت علامة المرغوب فيه على نحو لامتناه.
 (23) في مقالتي المشار إليها آتفا أناقش محاولة فراي جعل الأنماط السردية تتوافق مع أساطير الربيع، والصيف، والخريف، والشتاء.
 (24) في اللحظات العظيمة لدى ذاتي وشكسبير، لنقل في «العاصرة» وذروة «المطهر»، يتولد لدينا شعور بأمر جليل تجمع خيوطه، الشعور بأننا نوشك على رؤية ما ظلت كل تجربتنا الأدبية تدور حوله، الشعور بأننا انتقلنا إلى المركز الساكن لنظام الكلمات. (تشريح النقد، ص. 117).
 (25) يورده فراي على ص. 126، ويكتب: * يعني مفهوم كلمة كلية التسليم بأن ثمة ما يمكن

اعتباره نظاماً للكلمات». (المصدر السابق، ص. 126). إلا أن من الخطأ الفادح القول بأصداء لأموية في هذه المفولة. بالنسبة لفراي، يكرس الدين نفسه لما هو موجود، بينما يكرس الأدب نفسه لما يمكن أن يوجد إلى حد يمنع الخلط بينهما. إن الثقاقة والأدب المعيّر عنها يحوزان على استقلالهما عبر النمط التخييلي تحديداً. يمنع هذا التوتر بين الممكن والفعلي فrai من أن يضفي على مفهوم القصص الأفق والقوة المحبوطة اللذين يضفيهما فرانك كرمود عليه في العمل الذي سأنتظر فيه لاحقاً، وفيه يشغل سفر الروايا مكاناً يشبه ذلك الذي يمنحه إليه فrai في نقهـة.

- (27) «فن الشعر لأرسطو»، ت: جيمس هولتن (نيويورك: و. و. نورتن، 1982)، ص. 52.
- (28) قارن جون كوستش Kucich «ال فعل في نهايات ديكتر: «البيت الكتب» و«الأعمال الكبيرة» في مجلة «قصص القرن التاسع عشر»، 33 (1978): 88 - 109. (هذا العدد من المجلة يكرس برمته للنهايات السردية). يطلق كوستش تسمية النهايات «الحاصلة» على تلك التي تأتي معها بقطيعة تعلق ذلك النوع من الفعالية الذي يصفه جورج باتاي بـ«المضني». كما أنه يعبر عن دينه لعمل كينيث بيرك، خصوصاً «القواعد التئمودية للدوافع» (نيويورك: برنس - هول، 1945) و«اللغة فعلاً رمزياً» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1966). وملحوظة الأخيرة تستحق الاقتباس: «في كل النهايات الحاسمة، الوسائل التي تتسبب في ظهور تلك الثغرة هي النهاية» (ص. 109، التأكيد منه).

- (29) ج. هيلس ميلر، «أشكالية النهاية في السرد» في «قصص القرن التاسع عشر» 33 (1978): 3 - 7. ويعلن فيه «ليس من سرد يعرض بدايته أو نهايته». (المصدر السابق، ص. 4). ويقرر أيضاً أن «التباس النهاية ينشأ عن حقيقة أن من المستحيل الفول إن كان سرد ما مكتملاً». (المصدر السابق، ص. 5). صحيح إنه يتخد مرجعاً له العلاقة بين إحكام العقدة (desis) وحل العقدة (lisis) في «فن الشعر» لأرسطو وإن يطور التباسات هذه الاستعارة الخاصة بإحكام العقدة بحماس كبير. لكن مكان هذا النص في «فن الشعر» يثير الكثير من الجدل بقدر ما تكون عملية إحكام العقدة وحل العقدة غير خاضعة لمعايير البداية والنهاية المنصوص عليه بوضوح في الفصل المعتمد الذي يكرسه أرسطو للحكمة. تبدو الأحداث المرورية لا نهاية لها وهي حقيقة هكذا في واقع الحياة؛ لكن السرد يوصفه حبكة له نهاية. وليس لما يحدث بعد هذه النهاية صلة بتصور القصيدة. وهذا هو السبب في وجود مشكلة تتعلق بالنهايات الجيدة، وكما سررنا لاحقاً، بـ«الختام المضاد».

- (30) إحدى مزایا عمل باربرا هيرنشتین سمث «الختام الشعري: دراسة في كيف تنتهي القصائد» (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1968)، هو أنه يوفر لنظرية السرد ليس فقط نمذجاً للتحليل جديراً باللاحظة، ولكن أيضاً اقتراحات ملموسة حول كيفية توسيع تعليقاته المحددة عن «الختام الثنائي» لتشمل «الختام الشعري»، إجمالاً. يسهل تبرير هذه النقلة، فنحن فيabantين نتعامل مع أعمال شعرية، أي مع أعمال مبنية على أساس تعاملات مجالها اللغة العادية، وبالتالي فهي توقف هذه التعاملات. فضلاً عن ذلك، فإن مدار الاهتمام في الحالتين أعمال محاكائية بالمعنى الخاص لهذا المصطلح، تحاكى «ملفوظاً» عادياً، جدالاً، إعلاناً، نفعاً. من هنا فإن العمل الأدبي لا يحاكي فعل فحسب، بل يحاكي أيضاً سرداً عادياً مأخوذًا من تعاملات الحياة اليومية.

- (31) تتكلم باربرا هيرنشtein سمت في هذا المجال عن « الإحالة الختامية الذاتية » (المصدر السابق، ص. 172) حيث يجعل العمل على نفسهبوصفه كذلك من خلال طريقته في الانتهاء، أو عدم الانتهاء.
- (32) تمييز سمت بين « الخاتمة المضادة » التي تظل تحافظ على بعض الصلة مع الحاجة إلى نهاية ما بوساطة تطبيقها للإمكانات الانعكاسية للغة على عدم الاكتمال الشمسي للعمل والاستعانة بأسكال أكثر دقة للنهاية، وبما يقع « وراء الخاتمة ». أما فيما يتعلق بالخاتمة المضادة وتقنياتها في « تخريب » اللغة، فهي تقول، « إذا لم يتعرض الخائن، الذي هو اللغة، للنفي فإن للمرء أن يجرده من السلاح وبصيغة أبiera حرب ». (المصدر السابق، ص. 254). أما بالنسبة لما يقع وراء الخاتمة فإن « الخائن، اللغة، يلقى به على ركبتيه ولا يجرد من السلاح فقط بل ويضرب عنقه ». (المصدر السابق، ص. 266). وهي لا تقدم على هذه الخطوة لقناعتها أن اللغة الشعرية، بوصفها محاكاً لمفهوم، لا تستطيع أن تفلت من التوتر بين اللغة الأدبية وغير الأدبية. عندما تبدل بالمفاجأة الخطبية aleatory مثلاً، المفاجأة المتعمدة، كما هو الحال مع الشعر البصري، لا يتبقى ما يقرأ، وإنما ما يُنظر إليه فقط. عندها يجد النقد نفسه في مواجهة رسالة متعددة تقول له « عليك أن تترك كل متعاك اللغو عند هذه النقطة ». (ص. 267) لكن يتذرع على الفن أن يقطع صلة بمؤسسة اللغة المقترنة. وذلك هو السبب في أن كلماتها الختامية تردد صدى كلمات فرانك كرمود ^٤ ومع ذلك... لكن» حين تتكلّم على مقاومة النهاج التبادلية للناكل : « ينتهي الشعر بطرق عديدة، لكن الشعر، كما أعتقد، لم ينته بعد ». (المصدر السابق، ص. 271).
- (33) فرانك كرمود « الإحساس بالنهاية : دراسات في نظرية القصة » (نيويورك : جامعة اوكسفورد، 1966).
- (34) ساعد إلى تعليلات كرمود البليغة عن الحين [aevum] يشير هنا المصطلح إلى عمر العالم دون تحديد، وهو نوع من الزمن الرياضي يجريه في العادة فكر غير عضوي كالملائكة والشياطين - المترجم، [الأبدي أو السرمدي. وهو يرى في هذا الزمن المأساوي « نظام أحد ثالث متفرد عن الزمن والأبدية ». (المصدر السابق، ص. 70)، وهو ما نسبته النظرية الفروسوطبية إلى الملائكة. بالنسبة لي، سأربط في القسم الرابع هذه الخواص الزمنية بعلامة أخرى في الزمن السردي تشير إلى تعرّره من التابع البسيط.
- (35) يربط كرمود مصيّباً هنا التعبير المرعب عن الزمن في « مكبّث » مع روح الانتشار distentio، كما جزّيها مؤلف « الاعترافات » في عنابات مهابة مجلة باستمرا : « بقيت أصرخ حتى أردد غداً، غداً et غداً Quamdiu, quamdiu, cras et cras » (الكتاب الثامن، 12 : 28). ومع ذلك، فإن هذه الخاصية شبه الأزلية في « مكبّث » التي تسم القرار المزجل هي الفد لصير المسبح في الحديقة على جبل الزيتون بينما هو ينتظر أوانه kairos، « الموس الزاخر بالدلاله » (كرمود، ص. 45). هذا التضاد بين chronos أو الزمن المستقيم و kairos أو الأوان [يُشير الزمن المستقيم chronos إلى زمن عشوائي، فوضوي، غير إنساني يمضي دون أن يأبه بشاغل البشر، بينما يُشير الأوان kairos إلى زمن متافق، منظم، فيه موازاة لمحنة الوجود الإنساني، وهو الزمن الذي

- (36) يسعى السرد إلى تشكيله - المترجم] يشير باتجاه موضوعة القسم الرابع من كتابي. تأكيد كرمود على هذه النقطة ذو دلالة: قارن المصدر السابق، ص. ص. 25، 27، 28، 30، 38، 42، 49، 55، 61، وفي الصدارة ص. ص. 82 و 89.
- (37) انظر هنا على نحو خاص مقال كرمود الرابع «الرؤى الحديثة» وفيه بصف ويناقش ادعاء عصرنا الفرادة، والإحساس الذي يسوده بأنه أسيء لزمه أبدية. كما إنه ينظر فيما يسميه هارولد روزنبرغ التقليد الجديد. أما بالنسبة للرواية المعاصرة تحديداً، الألاحظ أن مشكلة نهاية النماذج البدالية مطروحة بصف ناقض تلك المستخدمة في الأيام الأولى للرواية. في بهذه غطى أمان التمثيل الواقعي على قلق النايلف الروائي. اليوم، عند الطرف الآخر لتطور الرواية، برتد الفلق الذي كشف اللثام عنه الاقتناع بأن الواقع فرضي، ضد فكرة النايلف المنظم نفسها. هكذا تصبح الكتابة مشكلة بالنسبة ل نفسها ولاستعمالها.
- (38) «الأزمة، بالرغم من سهولة المفهوم، هي عنصر مركزي لا محالة في محاولتنا الخروج بمعنى للعالم الذي نعيش فيه». (المصدر السابق، ص. 94).
- (39) قارن مناقشة كرمود لروب - غريبه والكتابة المتأبة (ص. ص. 19 - 24). وهو يؤكد محققا الدور التوسيطي الذي لعبته التقنية السردية لدى سارتر وكامو، في «الغثيان» و«الغريب»، بوصفها أسلوبات في الانشقاق الذي دعا إليه روب - غريبه.
- (40) اقبس كرمود، ص. 102.
- (41) تغيير «حكمة مواسية» يصبح تقريرا ضربا من الحشو. لا يقل أهمية عن تأثير ينشئه تأثير الشاعر والآنس سبنس، خصوصا في الفقرة الأخيرة من مؤلفه «ملاحظات نحو قصص فانق». (42) من هنا التحديد التضارفي لمصطلح «النهاية» نفسه. فقد تكون النهاية نهاية العالم لهذا، أو سفر الرؤيا، نهاية الكتاب، أو كتاب سفر الرؤيا، نهاية الأزمة التي لا نهاية لها، أو أسطورة خاتمة القرن fin de siècle ، نهاية تقليد النماذج البدالية، أو الانشقاق؛ استحاله وضع نهاية لقصيدة ما، أو العمل الناقص، وأخيرا الموت، نهاية الرغبة. يمكن لهذا التحديد التضارفي أن يفسر التهكم الكامن في التكبير الوارد في العنوان «الإحساس بـنهاية» A Sense of an Ending (لا يظهر هنا المعنى في الترجمة العربية التي أنجزها د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي) ((الإحساس بالـنهاية)، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1979)، وقد حرصت على عدم تغيير العنوان الذي عُرف به الكتاب في العربية - المترجم] لن تنفعن أيدينا من النهاية أبداً. أو كما يقول والآنس سبنس «تجدد المخبأ دائماً في نهاية مرحلة ما». (مقتبس في كرمود، ص. 31).
- (43) هنالك إمكانية لاستكشاف آخر لل العلاقة بين القصص والأسطورة المحاطمة، استكشاف يركز على الوظيفة الاستبدالية للقصص الأدبي بالنسبة لتلك السردية التي مارست الأسطورة في ثقافتنا في الماضي. عندما تلوح معالم نوع آخر من النظام، الشك أن القصص قد استحوذ على سلطة هذه السردية التأسيسية، أن هذه النقلة في القوة تتطلب، بالمقابل، حسب تعبير إلدوارد سعيد، أثر «إغاظة»، إذا فهمنا بذلك الجرح الذي يفتحه الكاتب في نفسه حين يدرك الطبيعة الوهمية والمغتصبة للسلطة التي يمارسها بوصفه مؤلفا (author)، قادرًا ليس فقط على التأثير على القاريء ولكن على إخضاعه

لقوته فحسب، قارن، إدوارد سعيد، «البدائيات: القصد والمنهج» (نيويورك: بيسك بوكتس، 1975)، ص. 83 - 85 وإشارات متفرقة. من أجل المزيد من التحليل للثانية [سلطة]/إغاثة، قارن مثله «الإغاثة والسلطة في القصص السريدي»، في ج. هيلس ميلر، محررا، «مظاهر السرد» (نيويورك: جامعة كولومبيا، 1971)، ص. 47 - 68.

(44) علينا أن نؤكد في هذاخصوص فشل التبرير البيولوجي أو السيكولوجي البسيط للرغبة في التوافق، حتى إذا اتضح أنه يتأسس على ما في جعلت الإدراك الحسي، كما في عمل باريلا هيرنشتن سمث، أو كما يقترح كرمود مستخدماً مثال تكتكة الساعة. «نسأل ما الذي تقوله: ونتفق على أنها تقول توك توك. من خلال هذه القصة نحن نؤمن بها، يجعلها تكلم لغتنا ... توك هي تكون متواضع، توك رؤيا نبوية ضعيفة؛ وتوك توك لا ترقى على آية حال إلى مستوى حبكة». (المصدر السابق، ص. 44 - 45، التأكيدات منه). هذه الآياغات البيولوجية والإدراكية الحسية تعود بنا على الدوام إلى اللغة: تدعمن «تكلمة» تخص الحبكة والقصص نفسها ما أن نتكلم عن ساعة، ومع هذه الكلمة يأتي «زمن الروايات» (المصدر السابق، ص. 46). [رغم أن كرمود يؤكد أن توك توك لا ترقى إلى مستوى حبكة، فإنها بالنسبة له نموذج يوضح ما تسعى الحبكة إلى إنجازه: «إنها تنظم يؤمنون الزمن من خلال إعطائه شكلا، والفالصلة بين «توك» و«توك» تمثل زمناً متعاقباً يعتقد النظام من ذلك النوع الذي نسعى إلى أنتهائه» ص. 45 - المترجم]

(45) بوري لوتمان، «بنية النص الفني»، ت: رونالد فرون (آن آربر: جامعة مشيغان، 1977)، يقدم حلاً بنيوياً بمعنى الكلمة لمشكلة ديمومة أشكال التوافق. وهو يرسم الخطوط العريضة لسلسلة من الدوائر متحدة المركز تحيط على نحو متزايد بدائرة مركزية، هي تلك الخاصة بالحبكة، والتي تشكل فكرة حدث ما، بدورها، مركزها. ويبداً من تعريف عام للغة باعتبارها نظام اتصال يستخدم علامات مرتبة بطريقة ما، ونحصل من هذا على فكرة نص مفهوم بوصفه تتابعاً من العلامات تتحول على وفق قواعد خاصة إلى علامة فريدة واحدة. بعدها نعبر إلى مفهوم الفن بوصفه نظام نمذجة ثانويًا، ومن ثم إلى الفن اللغوطي أو الأدب بوصفه واحداً من الأنظمة الثانوية المبنية من لغاتنا الطبيعية. على طول هذه السلسلة من العناصر المضمنة نشهد تكشف مبدأ «تعين للحدود»، وبالتالي مبدأ عمليات تضمين وإبعاد تبدو وكأنها متأصلة في فكرة النص. إن النص، الذي يعيه حد ما، يتحول إلى وحدة متدمجة من الإشارات. وفكرة الخاتم ليست بعيدة، إنها تدخل عبر فكرة « إطار» ما، التي ترتبط بهذا المفهوم نفسه في الرسم، والمسرح (أضواء المسرح، ستارة)، والهندسة المعمارية، والتحت. بمعنى ما، تحدد بداية الحبكة ونهايتها فكرة الإطار هذه فقط، والتي ترتبط مباشرة بفكرة النص. ليس من حبكة من دون إطار، أي «الحد الفاصل بين النص واللانص» (المصدر السابق، ص. 209). هذا هو السبب كما سأبين في القسم الرابع، في أن العمل الفني، « وهو محدد مكابياً، يمكن أن يكون النموذج المتأهي للكون اللامتأهي، علم متخارج مع العمل» (المصدر السابق، ص. 217). لا تكون القصص مفتوحة النهاية أو التي دون نهاية مثيرة للاهتمام إلا بسبب الانحرافات والخروقات التي تفرضها على قاعدة الخاتم. لذلك تمثل فكرة الخاتم بالنسبة للوتمان مركز لعبة الحلقات هذه (قارن، المصدر السابق، ص. ص.

233 و ما بعدها). إن التقرير الخامس الذي يزيد من ضبط مفهوم الحدث، ويشخص بذلك الجبكة على أنها واحدة من الأطر الزمنية الممكنة، أمر غير متوقع تماماً، على حد علمي، ليس له ما يوازيه في الأدب المتوفر حول هذا الموضوع. بينما لوعان بتخليل ما يمكن أن يكون عليه نص دون آية جبكة أو أحداث. فيجد أنه سيعكون نظام تصنيف محض، خزین بسيط؛ مثل قائمة مواضع، كما على خارطة. أما بالنسبة للثقافة، فستكون نظاماً ثابتاً من العقول الدلالية (مرتبة بطريقة ثنائية لافتة: غني ضد فقير، نبيل ضد وضع، آخر). متى يقع حدث إذا؟ «عندما تغير شخصية ما حدود بعض العقول الدلالية» (المصدر السابق، ص. 233). لذلك، هنالك حاجة إلى صورة ثابتة للعالم، وذلك لكي يتمكن أحد منتجاوز حواجزها ونواهيه الداخلية. والحدث هو هذا العبور، هذا التجاوز. بهذا المعنى، «يقام نص له جبكة على أساس نص يخلو من الجبكة، يكون هو نفسه» (المصدر السابق). ليس هذا تعليناً يدعونا إلى الإعجاب على قلب أرسطوف وتنافر كرمود؟ هل نستطيع تصور ثقافة لا تحتوي على حقل دلالي محدد ولا على عبور تخرّم ما؟

(46)

أريك ويل، *Logique de la Philosophie* (باريس: Vrin 1967).

(47)

في ولتر بنجامين، «إضافات»، تحرير: جنه أرندت، ت: هاري زوهن (نيويورك: شوكن بوكس، 1969)، ص. 83 - 109.

(48)

هنا تلتقي باربرا هيرنشtein سميث مع فرانك كرمود، كما بينت: تقول سميث «ينتهي الشعر بطرق عديدة، لكن الشعر كما أرى لم ينته بعد». (ص. 271). ويقول كرمود: «تفتيش الشعر النماذج البادلية على نحو ما... وبقاء النماذج البادلية يشغلنا بقدر ما يفعل تأكلها». (ص. 42).

الفصل الثاني

(1)

قارن رولان بارت، «مقدمة إلى التحليل البنائي للمروريات» في مختارات من بارت، ت: سوزان سوتاج (نيويورك: هل ان وان، 1982)، ص. 251 - 295.

(2)

رولان بارت، *Poétique du récit* (باريس: scil, 1977)، ص. 14. يقتبس ترجمتان تدوران حول هذا التناقض المفترض بين اللغة والأدب ملاحظة فاليري + ما الأدب إلا توسيع وتطبيق لخواص معينة في اللغة. «شعرية الشعر»، ت: ريتشارد هوارد [ابنائاك: جامعة كورنيل، 1977] ص. 28). على وفق هذا الاعتبار تكون إجراءات الأسلوبية (ويضمنها الصور البلاغية) والإجراءات الرامية إلى تنظيم سرد ما، إلى جانب الأذكار الرئيسة في المعنى والتأويل جميعاً تجليات للمقولات اللغوية في السرد الأدبي (قارن المصدر السابق، ص. 29 - 41). ويزداد هذا التناقض دقة عندما نحاول أن نطبق على السرد المقولات النحوية مثل اسم العلم، وال فعل، والصفة لوصف الفاعل الحقيقي. الذات - المستد إليه والفعل - المحمول، ومن هنا حالة التوازن أو الالتوازن. لذلك يعد نحو السرد ممكناً. ومع ذلك علينا أن لا ننسى أن هذه المقولات النحوية تكون مفهومة على نحو أفضل حين تألف تجلياتها في السرد (قارن المصدر السابق، ص. 108 - 119، 218 - 233). وأود أن أؤكد هنا أن علاقة نحو السرد تتأصل مع نحو اللغة *Langue*

عندما نعبر من التركيب اللغوي إلى الجمل إلى وحدة تركيبية أعلى أو إلى تتابع (قارن المصدر السابق، ص. 116). وعلى هذا المستوى يفترض أن يصبح نحو السرد مساوياً لعملية الحكك.

(3) Poétique du récit، ص. 131 - 157. وجدت أن من الأفضل متابعة هذا التمييز في الفصل القادم.

(4) انظر لاحقاً، ص. 38 - 44.

(5) يجد بارت في هذا تمييز بتفصيل بين الشكل الذي يتبع الوحدات عبر التقطيع، والمعنى الذي يجمع هذه الوحدات في وحدات من صفت أهلل.

(6) قارن «مقدمة إلى التحليل البنوي للمروريات»، ص. 270.

(7) يصل كلود لييفي - شراوس بهذا المطلب إلى أكثر نشائجه تطرفاً في كتابه Mythologique. ومع ذلك، سبّذ ذكر قراء كتابه «الأنثروبولوجيا البنوية» أيضاً مقالته الموسومة «الدراسة البنوية للأسطورة» والتحليل البنوي التي تحتويه لأسطورة أوديب.

(كولد لييفي - شراوس، «الدراسة البنوية للأسطورة» في أماكن متفرقة، «الأنثروبولوجيا البنوية»، ت: كلير جاكوبسون وبرووك غرونفشت شويف [نيويورك: بيسك بوكس، 1963]، ص. 206 - 231. وانتظر أيضاً مقالة «قصة أسدبول» Asdiwal في «

الأنثروبولوجيا البنوية»، الجزء الثاني، ت: مونيك ليتون [نيويورك: بيسك بوكس، 1976] ص. 146 - 197). وكما هو معروف جيداً، فإنه يلغي التكشّف الحكائي للأسطورة لصالح قانون تجمعي لا يربط بين جمل زمنية ولكن بين ما يسميه لييفي -

شراوس حزماً من العلاقات، مثل المبالغة في تقدير أهمية علاقات الدم في ضدية مع التقليل من شأنها، وعلاقة الاعتماد على الأرض (autochthony) في ضدية مع التعرّر منها. وسوف يكون القانون البنوي لهذه الأسطورة المنشأ المنطقى للحلول المطروحة لهذه المتناقضات. سأغفل هنا أي دخول في عالم الأسطورة، وقد اتخذت من الملهمة

بداية للسرد القصصي عبر انتزاعها تجربتها من قرياتها للأسطورة واعتمادها عليها. وسائل زم

بهذا التحفظ نفسه في القسم الرابع، خصوصاً في مناقشة التقويم الزمني حيث سأفتح عن

تناول مشكلة العلاقات بين الزمن التاريخي والزمن الأسطوري.

(8) مونيك شندر، والتي أستعير منها هذا الاستبصار الخامس (مونيك شندر، "Le Temps du Conte" [باريس: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1980]، ص. 85 - 123، قارن ص. 85 - 87) أكدت متلاً على تحول الطبيعة

«العجائبية» للحكاية الفولكلورية، والذي نجم عن إشراكها المسبق في ممارسة شعائر الاستهلال، إلى موضوع معموق تماماً، واقتصرت «إيقاظها جديداً لتلك القوى التي تتمكن

الحكاية الفولكلورية من مقاومة هذه المصادر»، (المصدر السابق، ص. 87). لا يعنيني هنا تلك القوى التي تلازم الطبيعة «العجائبية» للحكاية الفولكلورية، إنما ما تتميز به من

مصادر للمعقولية بوصفها ابتداء خلقنا ثقافياً.

(9) يعلن رولان بارت في مقاله «مقدمة إلى التحليل البنوي للمروريات» أن «التحليل اليوم يميل إلى «نزع التعاقب الزمني» عن الاستمرارية السردية و«يُبعد المتنق» إليها، ليجعلها تعتمد على ما يسميه مalarime بالنسبة للغة الفرنسية «الصوات العدائية للمنطق» (بارت،

ص. 270). ثم يضيف بخصوص الزمن، «إن المهمة هي النجاح في تقديم وصف بنوي لولهم العقاب الزمني؛ إن على المنطق السريدي إيضاح الزمن السريدي». (المصدر السابق). كان بارت يرى في تلك الفترة أن بإمكان استبدال العقلانية السريدية بالمعقولية السريدية أن يجعل الزمن إلى «وهم العقاب الزمني». الواقع، إن مناقشته لهذه الفكرة تأخذنا إلى ما وراء إطار المحاكاة: «لا ينتهي الزمن إلى الخطاب، إن توخينا الدقة، وإنما إلى المرجع؛ إن كلا من السرد واللغة لا يعرفان إلا الزمن السيميانى، إذ الزمن «الحقيقي» وهم «واقعي»، مرجعى، كما يظهر تعليق بروب. وعلى الوصف البنوي أن يتعامل معه بوصفه كذلك». (المصدر السابق، ص. 270 - 271). سأعود إلى مناقشة هذا الوهم المزعوم في القسم الرابع. ما نحن بصدده في هذا الفصل هو ما يسميه بارت نفسه الزمن السيميانى.

(10) تذكر تعليق لي غوف المشابه الذي يشير إلى عدم حماس المؤرخ لبني معجم التزامن والعقاب، الوارد في الجزء الأول، ص. 340 - 341.

(11) فلاديمير بروب، «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»، ط 1، ت: لورين سكوت، ط 2 مراجعة وتحرير: لويس أ. فاغنر (اوستن: جامعة تكساس، 1968). يشكل هنا العمل واحدة من نقاط الذروة في حقل الدراسة الأدبية المعروفة بـ«الشكلانية الروسية»، والتي تطورت خلال السنوات 1915 - 1930. للحصول على خلاصة للإنجازات المنهجية الرئيسية لهذه الحركة ومقارتها بالتطورات اللاحقة المستندة إلى علم اللغة خلال ستينيات القرن العشرين قارن، تزفيتان تودوروف، «العيارات المنهجي للشكلانية» في «شعرية الشّر»، ص. 247 - 267. وانظر أيضاً مناقشته في المجلد الذي حرره: *Theorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (باريس: Seuil، 1965)، ومهمة على نحو خاص بالنسبة لنقاشهما افكار «الأدبية» (Litterarite)، والنظام المحاكي، ومستوى التنظيم، والمعلم (أو العلامة) المميزة، والازمة، والوظيفة، والتصنيف الطوبولوجي. وأهمها فكرة «التعوييل» التي سأتناولها لاحقاً.

(12) طموح بروب لأن يصبح لبنيوس الحكاية الخرافية معلن بوضوح (قارن المصدر السابق، ص.(xii) .. الواقع إنهم يشتراكان بالسعى إلى الغاية ذاتها: اكتشاف الوحدة المذهبة الكامنة تحت متاهة المظاهر. ووسائلهما واحدة: جعل المدخل التاريخي خاصماً للمدخل البنوي (المصدر السابق، ص. 6). أما بالنسبة لغونه فإنه يمثل ما لا يقل عن خمس الحالات في مقدمة هذا الكتاب وفصله، وقد بقيت لسبب ما خارج الترجمة الإنجليزية بوصفها «غير جوهرية» (انظر ملاحظة المترجم على ص. ٢).

(13) هذا العدد هو عدد الوحدات الصوتية (الفنينيات) نفسه في النظام الصوتي الوظيفي.

(14) يفسر هذا القصور في حقل بحث بروب حذره الشديد في نقل نتائجه الاستقرائية خارج هذا الميدان. وداخل هذا الميدان، تخضع حرية الخلق بصرامة لقيد تتابع الوظائف في السلسلة الأحادية. ليس لراوي الحكاية من حرية عدا حرية حذف بعض الوظائف، واختيار الأنواع داخل جنس الأفعال المعرف بوظيفته ما، وأن ينسب هذه الصفة أو تلك إلى شخصياته، وأن يتضي من مغزون اللغة وسائله التعبيرية.

(15) إذا كان بإمكان الخطبة العامة أن تكون فاعلة بصفتها وحدة قياس لحكايات بعينها، فإن

مرد ذلك دون شك عدم وجود مشكلة انحراف في الحكاية الخرافية كما هو الحال في الرواية الحديثة. وإن استخدمنا المعجم الخاص بالفصل السابق المتعلق بالنقلية نقول إن النموذج التبادلي والعمل المحدد يمبلان إلى التداخل فيما بينهما. ولا شك في أن الحكاية الخرافية توفر بسبب هذا التداخل الكامل تقريباً حفلاً خصباً كل هذه الخصوصية لدراسة القبود السردية، إذ تختزل مشكلة «التشوهات المحكمة بقاعدية» إلى حذف لوظائف معينة أو تعين لملامح نوليدية تُعرف وظيفة ما.

(16) في الواقع يطرح بروب قبل كل وظيفة قضية يرد فيها ذكر شخصية واحدة على الأقل. سيقود هذا التعليق كلود بريمون، كما سنرى، إلى وضع تعريف «الدور» بوصفه افتراض بين فاعل و فعله. ومع ذلك كتب بروب بالفعل في مستهل عمله: «نفهم الوظيفة على أنها فعل شخصية ما، معرف من زاوية أهميته بالنسبة لمسار الفعل». («مورفولوجيا الحكاية الشعبية»، ص. 21).

(17) مرة أخرى من المناسب استذكار مناقشة فرانك كرمود لهذه النقطة في «تكوين السرية»، ص. 75 - 99، حيث يظهر لنا كيف تزداد شخصينا بطرس وبهودا في الأنجليل تحديداً بينما التابعات التي تحترفهم تزداد سعة وتفقداً في مرويات أيام المسيح.

(18) يرد في الترجمة الفرنسية لبروب «تابع» بدلاً من «حركة». في الترجمة الإنجليزية يستخدم «تابع» مقابل ما يسميه الفرنسيون *l'ordre sequence*، أي التماق卜 المطرد للوظائف. قارن، «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»، ص. 21 - 22.

(19) ما تبقى من هنا الفصل لدى بروب مكرس للطرق المختلفة التي تتمكن بها حكاية ما أن تجمع «الحركات»: بالإضافة، المقاطعة، التوازي، التقابل ... الخ.

(20) استبعدت عن تحليلي كل ما يتعلق بمساهمة «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» في تاريخ جنس «الحكاية الخرافية». وكانت قد أوضحت سابقاً كثف أن بروب يحرص على وضع أسئلة التاريخ في مرتبة أدنى من الوصف، في اتفاق مع علم اللغة السوسيوي في هذه النقطة. وهو لا يتخلى عن تحفظه الإبتدائي بهذا الصدد في الفصل الختامي. لكنه يقترب مع ذلك صلة بين الدين والحكايات الخرافية: «يمكن لطريقة في الحياة أو الدين أن تموت، بينما تحول محتوياتها إلى حكايات». (المصدر السابق، ص. 106). فمتلا التفصي، الذي يعد من أخص مميزات الحكاية، ربما كان نابعاً من نيه الأرواح في العالم الآخر. قد يكون إطلاق هذا التعليق دون قيد أو شرط متعدراً إذا ذكرنا أن الحكاية الخرافية نفسها في طريقها إلى الزوال. «لا توجد صياغات جديدة في الوقت الحاضر» (المصدر السابق، ص. 114). ولكن، إذا كانت الحال كذلك، فهل اللحظة السانحة لتقديم تحليل بنيري هي تلك التي تصبح فيها عملية إبداعية معينة مستنددة؟

(21) كلود بريمون، *La Logique du récit* (باريس، seuil، 1973)، وللحصول على نسخة قصيرة منه في الانجليزية قارن «مطلع الامكانات السردية» في «نبأ لتريري هستري» (1980): 387 - 411. إحالاتي إلى النسخة الفرنسية.

(22) يمكن للترابط بينها مثلاً أن يتحقق بساطة من خلال وضع الأشياء «جنبًا إلى جنب» (حقد، إثم ... الخ)، أو إدراج تابع ما داخل آخر (الاختبار بوصفه جزءاً من التفصي)، أو من خلال نوازيات بين سلاسل مستقلة. أما بالنسبة للروابط التركيبية التي تمسك بهذه

التابعات المعقدة مما فإنها تأتي أيضاً بأشكال مختلفة: تناوب محضر، ربط سببي، تأثير، علاقة وسيلة بغاية، وهكذا.

(23) للاحظ أيضاً أن هذا التفرع الثاني الأول يبدو من الناحية التحليلية وكأنه يقع داخل مفهوم الدور بقدر ما يقرن هذا المفهوم اسم فاعل بفعل/محمول. هذه النقطة لا تتطبق على الحالات اللاحقة.

(24) انظر آثر سي. دانتو، « الفلسفة التحليلية لل فعل» (نيويورك: جامعة كيمبردج، 1973)، أ. غولدمان، « نظرية في الفعل البشري» (إنجلرود كلفس، نيوجرسى؛ برنس هول، 1970).

(25) يطبق بريمون فكرة «الشكل الجيد» هذه على ذلك النوع من التابع الذي يقدمه بروب («منطق الحكاية»، ص. 38).

(26) فارن تودوروف، « انحرُ السرداً»، في «شعرية الشر»، ص. 108 - 119. ينطلق التقرير السردي من جمع اسم علم (مسند إليه نحوى غفل من الخواص الداخلية) ونويع من حالات المستنadas، أحدهما يصف حالة توازن أو لا توازن (نعتي)، وأخر يصور العبور من حالة إلى أخرى (فعلي). بذلك توازي الوحدات السردية للسرد أقسام الخطاب: الأسماء، والصفات، والأفعال. ومع ذلك، يصح القول إن ثمة فيما وراء الغرض ما يشهد في التركيب المنسجم مع تابع ما على أنه « لا يوجد آية نظرية لغوية للخطاب» (المصدر السابق). وهذا يعني الإقرار بأن العبة الكاملة في حدها الأدنى تتكون من تقرير توازن ما، ثم فعل تحويلي، وأخيراً توازن جديد نابع من نحوٍ محمد مطبق على القواعد الخاصة بالتحوليات السردية (فارن أيضاً، « التحويليات السردية»، المصدر السابق، ص. 218 - 213).

(27) إن أمامنا، وقد أنجزنا تحليل الحبكة إلى عناصرها المكونة، الأدوار، النظر في العملية المعاكسة والتكميلية التي بها يتحقق تركيبيها في الحبكة». (المصدر السابق، ص. 136).

(28) يجيب بريمون عن السؤال إن كان «بالإمكان تصور نظام آخر لتوزيع الأدوار يمتلك القدرة نفسه من الإقانع، وربما أفضل». (المصدر السابق، ص. 327)، بالقول « علينا إثبات أن منطق الأدوار الذي استخدمناه يفرض نفسه، دائمًا وفي كل مكان، بصفة المبدأ الوحديد الذي يوفر تنظيمًا مستقلاً للأحداث في حبكة ما». (المصدر السابق). ويرد في معرض كلامه على ميتافيزيقا ملوكات الكائن البشري التي شيد عليها هذا النظام: إن الفعالية السردية نفسها هي التي تفرض هذه المقولات علينا كشرط لتشكيل التجربة المروية». (المصدر السابق).

(29) يفضل بريمون طريقة أخرى للتعمير عن ذلك. « إن أساساً في ميتافيزيقا ملوكات الكائن البشري على تنظيم عالم الأدوار يكون لذلك ضرورة لمساعنا». (المصدر السابق، ص. 314). في الواقع، تمكن هذا الافتراض بالفعل من التحكم في تكوين التابع الابتدائي بوصفية تصادفية، ثم عبرا إلى فعل ما، ثم إتماماً. ومنه نتعلم أنما إما أن تكون المتأثر وإنما أن تكون الفاعل المساعد على أي تحرير. لذا لا غرابة في أنه يتحكم أيضًا في مقايم التقييم، والتأثير، والمبادرة، والثواب والعقاب. وهو يترجم أيضًا التكوين اللاحق للعلاقة التركيبية المشار إليها على عجل آنفاً. بين تنسيق بسيط وتطورات متلاحقة، سبب

ونتيجة، وسيلة وغاية، والتضمين (الحط من القدر يتضمن إمكانية الحماية، الإزدراه يتضمن إمكانية العقاب). ويدعى برمون لنفسه الحق باللغة العادلة أيضاً، «لكي يصل إلى القاريء، احساساً حدسيّاً بالتنظيم المنطقي للأدوار في السرد» (المصدر السابق، ص. 309).

أ. ج. غريماس، «علم الدلالة النبوي: محاولة في المنهج» ت: دانييل ماكدوبل، رونالد شلifer، آلان فيلي (لنكولن: جامعة نبراسكا، 1983)، «المعنى: مقالات سيميانية» Du Maupassant sens: Essais semiotiques semiotique du text: Exercices pratiques النظرية لكتاب «المعنى» في التراسين (ص. ص. 135 - 186) الموسومتين «تفاعل القبور السيميانية» التي كتبها بالتعاون مع فرانسا راستير ونشرت لأول مرة في دورية بيل للدراسات الفلسفية 41 (باريس: سوي، 1976). وتتمثل النواة المنشورة لأول مرة في 71 (1969) L'Homme 9:3 - 92. انت ا أيضاً أ. ج. غريماس وج. كورتبس «السيميائية واللغة: قاموس تحليلي»، ت: لاري كرايست ودانيل بات، وأخرون. (بلومفون: جامعة انديانا، 1982). وقد صدر كتاب جديد لغريماس عند تقديم الطبعة الفرنسية لهذا الكتاب إلى المطبعة هو: أ. ج. غريماس، «المعنى»، الجزء الثاني (باريس، سوي، 1983).

إتيان سوريو، Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques، (باريس: فلاماريون، 1950).

(32) يمكن اعتبار الاختبار، لهذا السبب، النواة المضدية على الاختزال التي تفترض تعريف القصة بواسطة التعاقب الزمني». (المصدر السابق، ص. 237).

(33) يتحول غريماس نفسه هذه الملاحظة ضد معالجة بروب التي ترى في مجلمل تتابع الوظائف تتبعاً واحداً ثابتاً، وذلك لأن الاختبار يكون على الضد من هذا دلالة معينة على الحرية. ولكن لا يمكن تحويل هذا الجدال ضد محاولة غريماس نفسه في تكوين نموذج تبادلي يعتقد إلى أي بعد تعاقبي متوج. الواقع أنه يقر بصراحة بما يلي: «إذا لم تتبق فصلة تعاقبية، يصبح متاحاً اختزال كل السرد إلى هذه البنية البسيطة المتمثلة في الثنائي الوظيفي (مواجهة ضد نجاح) التي لا تقبل التحويل إلى مقوله معنوية أولية». (المصدر السابق، ص. 236).

(34) وهو يضيف في توجيه مماثل «البديل الذي يقدمه السرد هو الاختيار بين حرية الفرد (وهو ما يعني غياب العقد) والعقد الاجتماعي المقبول». (المصدر السابق).

(35) «نتيجة لذلك فإن التزاع (ن) - الزوج الوظيفي الوحيد الذي يتعدى تحليله في بنية لا تعاقبة - هو ما يجب أن يوضع التعلو نفسه». (المصدر السابق، ص. ص. 244 - 245).

(36) تجد هذه الأطروحة ما يدعمها في استخدام تدوير لمفهوم «التحول» في «التحولات السردية» المذكور آنفاً. وميزة هذا المفهوم أنه يجمع زاوية النموذج التبادلي التي طرحها ليغري - ستروس وغريماس مع زاوية بروب التوزيعية. إنه، بين أشياء أخرى، ينطوي محمولات الفعل، فعل شيء ما، التي تهتم من أحكام الكلام (يجب، يستطيع، يفعل) إلى المواقف (يود أن يفعل). كما إنه يجعل السرد ممكناً بواسطة النقلة التي يتسبّب بها

من محمول الفعل إلى النتائج بوصفه تركيبة اختلاف ومماطلة. باختصار، هو «يربط حقيقين دون أن تتوفر إمكانية تعرفيهما» (المصدر السابق، ص. 233). لا تختلف هذه التركيبة في شيء عن ذلك الذي حدث بالفعل ثم فهم، كما أرى، بوصفه تركيبة المتنزع على مستوى فهمنا السردي. كما إنني اتفق مع نودوروف في وضعه التحول على الصد من النتائج في كتاب "Les genres du discours". يريد بالفعل أن فكرة التحول تُعزى إلى العقلانية السردية، على الصد من فكرتي عن التصور الذي أرى أنه ينشأ عن الفهم السردي. لن نتمكن، إن توخيتنا الدفة، الكلام عن «التحول» دون أن نقدم له صياغة منطقية. ولكن، بقدر ما يساعد السرد على ظهور تحولات أخرى عدا التغيير، تعتمد الفصل والوصل، - مثلاً العبور من الجهل إلى المعرفة، أو إعادة تأويل أحداث وفعت بالفعل، أو الخضوع لأوامر أيديولوجية (فارن، المصدر السابق، ص. 67 وما بعدها) - يبدو صعباً إعطاء مكافئ منطقي يغطي كل أشكال التنظيم السردية التي اكتسبنا قدرة على التعامل معها بفضل ما ألقناه من أنواع الحركة الموروثة عن ثقافتنا.

(تفاعل الفيود السيميائية، ص. 87)

هناك مناقشة لمسألة البنية المنطقية للمرجع السيميائي في هامشين طوبيلين (الرابع والحادي عشر) لمقالاتي «السحر السردي لغريماس» La grammaire narrative de Greimas Documents de recherches semio-linguistiques de l'Institut de la langue française رقم 15 (1980) : 5 - 35 . والملحوظتان على ص. 29 - 30 و 32 - 33 .

(37)

(38)

يتعدّ في هذه المرحلة التمييز بين الجمل السردية وجمل الفعل، وما زال متقدراً تطبيق معيار دانتون لجملة سردية. ذلك هو السبب في أن ما هو متوفّر لنا عند هذه النقطة هو التحدث عن عبارة برنامنج.

(39)

العبارة الأخيرة للأداء - المسماة نسبة - هي «المعادل على المستوى السطحي للتأكيد المنطقي في التحو الأصلي». (المصدر السابق، ص. 175). أنشئ في مقالتي المذكورة آنفاً (ص. 8 - 9) التوافق المنطقي لهذا التعادل أيضاً.

(40)

(41) يجب تكوين تركيبة تخص العاملين على نحو مستقل عن تركيب العمليات. لابد من طرح مستوى مبنسيامياني لتبرير نقل القيم. (المصدر السابق).

(42)

في مقابلة مع فرديريك نيف Frederic Nef نشرت في فرديريك نيف وأخرين، *Structures élémentaires de la signification* (بروكسل: كوملوكس، 1976)، يؤكد غريماس، «إذا كانا نظر الآن في السرد بصيغة المنظور التوزيعي، حيث يبدو كل برنامج سردي عملية تألف من اكتساب قيم وقدانها، من أغناه لذات ما وإفارتها، فنحن نرى أن كل خطوة تحطّوها على طول المحور التوزيعي تتفق مع استبدال موقعها على طول المحور النبادي أو تُعزّز بوساطته». (انظر ص. 25).

(43)

(44) «الصديقان» في ج. د. مريسان، فচির চোয়াল মন্তব্য, ت: روجر كوليت (نيويورك: بنغرين، 1971)، ص. 147 - 156 .

(43)

الثاني مرسل/مستلم يوسع مفهوم بروب للتقويض أو مفهوم العقد الافتتاحي في نموذج غريماس الفاعلي الأول، وهو العقد الذي يفضله بتلقي البطل القدرة على فعل شيء ما.

(44)

لكن هذا الثنائي مريل / مسلتم يوضع الآن على مستوى شكلي أكثر جذرية. هنالك في الواقع مرسليون اجتماعيون، وحتى كونيون، كما إن هنالك مرسلين أفرادا.

قارن جاك اسكناند «Le Récepteur face à l'Acte persuasif, Contribution à la théorie de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangéliques) , thèse de 3e Cycle en semantique générale dirigée par A. J. Greimas» (Paris, EHESS, 1979)

يقترح كتاب «موراسان» تميزات أخرى أدق بصدق فعل شيء ما. المدخل في ثبت الكتاب الخاص بكلمة FAIRE يعطي فكرة عن التغيرات التي تفرض الأعمال التي تفوق في براعتها كثيراً الحكايات الشعية على النظرية انتهاجها. ويبدو أن المحافظة على التمييز بين «فعل شيء ما» و«الوجود» ضمن إطار السردية هو الأصعب ما دام غير منقوش داخل «فعل شيء ما» وحده. فضلاً عن ذلك، فإن الوجود المقصود هنا يرتبط لفعل شيء ما غير توسط فكرة حال أو ميل ثابت؛ مثلاً، المرح الذي يشير إلى دخول حالة من النشاط والتوب، أو حرية «الصديقين»، الذين حرما من كل قدرة على فعل شيء ما في أعقاب أسر البروسيين لهما، وهو ما يمارسان متى شاءاً أن يكونا قادرين على أن لا يفعلوا شيئاً، أي رفضهما طاعة الضابط البروسي، ومن هنا دخولهما «حالة وجود حرة» تعبير عنها في نهاية الفضة قدرتهما على الموت ووفقاً.

(46) انظر الهاشم 38 الوارد آنفاً.

قد يعارض معارض بالقول إني أخلط المقولات المشبهة للبشر في المستوى السطحي مع المقولات الإنسانية في المستوى المجازي (الذى يتميز بوجود أهداف، وداعم، وخيارات)، أو باختصار مع المقولات العملية التي وصفتها في الجزء الأول تحت عنوان المحاكاة. لكنني أشك في أن بمقدورنا معرفة «فعل شيء ما» دون إحالة إلى الفعل البشري، حتى وإن كان ذلك فقط عبر مقولات مثل شبه - الشخصية، وشبه - العجيبة، وشبه - الحدث والتي قدمتها في الفصل السادس من ذلك الجزء.

بول ريكور، بول ريكور ومركز الفيتومنولوجيا، La Discours de l'action، في بول ريكور ومركز الفيتومنولوجيا، Editions du Centre National de la Recherche Semantique de l'action (Scientifique، 1977)، ص. 133 - 137. قارن على وجه الخصوص أنتوني كيني «الفعل والعاطفة والإرادة» (لندن: روتاج آند كيغان بول، 1963).

(47) لا تختلف الحالة هنا عن تلك التي وصفناها في اختبارنا لكتاب بريمون «منطق الحكاية». هناك أيضاً استند منطق السرد على ظاهراتية وعلم دلالة فعل، وهو ما أسماء بريمون «ميتافيزيقاً».

قارن ماكس فيبر «الاقتصاد والمجتمع: خطوط عريضة لعلم اجتماع تأويلي» ت: افرايم فشنوف وأخرون (نيويورك: بدمونستر، 1968؛ وأعيد طبعه في بيركللي: جامعة كاليفورنيا، 1978)، الفصل الأول، الفقرة 8. المقولات السابقة هي الفعل الاجتماعي، العلاقة الاجتماعية، توجيه الفعل (العادات والطابع)، النظام الشرعي (العرف، القانون)، وأسس الشرعية (التقليد، والإيمان، والقانون).

(48) يقول غريماس في لقائه مع فرديريك نيف (Entretien) ص. 25) إن البنية السجالية

للسرد هي التي تسمح بتوسيع التلفظ الابتدائي التبادلي للنموذج التصنيفي ليصل إلى كل التكشّف التوزيعي للسرد. تضمن البنية السجالية بوساطة المقابلة بين ذات - ضد ذات، وبرنامج - ضد وبرنامج، وحتى من خلال مضاعفة المربعات الفاعلية من خلال شطر كل فاعل إلى فاعل، ولا - فاعل، وفاعل - ضد، ولا - فاعل ضد، تضمن دس النظم التبادلي في مجمل النظام التوزيعي، ليس « هناك إذن ما يدعو إلى الدهشة في حقيقة أن تحليل حتى أقل النصوص تعفيها بستلزم مضاعفة للمواقع الفاعلية والتي تكشف بهذه الطريقة، في جهة التكشّف التوزيعي، التلفظ التبادلي للسردية ». (المصدر السابق، ص. 24). لكن بامكاننا صياغة ذلك بطريقة معاكسة. لأن هناك شيئاً يحدث بوصفه صراعاً بين ذاتين، يمكننا أن نسقط ذلك على المربع. وهذا الاستقطاع ممكّن بدوره لأن هذا المربع نفسه قد عمل « بوصفه المكان الذي تقع فيه العمليات المنطقية ». (المصدر السابق، ص. 26)؛ باختصار، لأنه قد تم اضفاء السردية عليه فعلاً. لذلك فإن كل التقدم في تطبيق مربع التقابل *- La Carrification* - من مستوى آخر يمكن أن يبدأ وكأنه التقدم خطوة خطوة الذي يحرزه التبادلي نحو قلب التوزيعي، أو بوصفه اضافة أبعاد توزيعية جديدة (القصصي، الكفاح ... الخ)، توجهها سرا البنية المزدوجة التبادلية والتوزيعية للسرد المكتمل.

(53) فيما يخص اتساق التركيب النحووي الطبوبيولوجي بوصفه كذلك، والدور المنسوب إلى علاقة الافتراض المسبق الذي يعود بالجولة في زوايا المربع السيمباني إلى بدايتها، فارن مقالتي "La grammaire narrative de Greimas" ، ص. 22 - 24.

(54) يقترب غريماس إلى الاقرار بهذا فيما بعد في مقابلته مع نيف. « برغم ذلك فإن المسألة هنا لا تundo مسألة التحكم في التركيب النحووي، بمساعدة حالات الفصل والوصل، العبارات حول حالات الأمور، والتي تعطي السرد تمثيلاً سكونياً لسلسلة من حالات الأمور فقط. وما دام المربع التصنيفي يجب أن ينظر إليه بوصفه المكان الذي تقع عليه العمليات المنطقية، فإن سلسلة العبارات عن حالات الأمور تتطلبها وتتحكم بها العبارات حول فعل شيء ما والذوات التحويلية المسجلة فيها ». ("Entretien" ، ص. 26).

الفصل الثالث

(1) يعود التأكيد على الطبيعة التأملية لإصدار حكم إلى وقت مبكر، مع فلاسفه القرون الوسطى. لكن كاظم هو الذي أدخل التغيير المشرّف بين حكم يمين وأخر تأمل. الحكم المعين محكم كلباً بالموضوعية التي يتوجهها. الحكم التأملي يعود بأدراجه إلى العمليات التي يمكن بها الأشكال الجمالية والموضوعية على أساس السلسلة السبية للأحداث في العالم. بهذا المعنى، تكون الأشكال السردية فئة ثلاثة من الحكم التأملي، أي إنها حكم قادر على أن يستخدّ موضوعاً له العمليات الفائبة نفسها التي تتحذّل الكيانات الجمالية والموضوعية بواسطتها شكلاً.

(2) أميل بنسفت، « تعاملات الزمن في الفعل النحووي الفرنسي » في كتابه « مشاكل في علم اللغة العام »، ت: ميري إليزابيث ميك (كورال جيليز، فلوريدا: جامعة ميامي، 1977) ص ص 205 - 215، كيت هامبرجر « منطق الأدب »، ط 2، طبعة مراجعة، ت: مارلين

ج. روز (بلومونغشن: جامعة إنديانا، 1973)؛ هارالد وينترش، Temps: besprochene und erzählte Welt (شتونغارت: كولهايم، 1964). وسأقتبس من الترجمة الفرنسية لكتاب ميشيل لاكوت le temps: le récit et le commentaire (باريس، سوري، 197) والذي هو في الواقع عمل أصيل لمؤلفه، لأن التقسيمات والتحليلات غالباً ما تختلف عن النص الألماني.

(3) إن تردد بعنفنت في هذا المجال دلالة. فهو بعد أن يكرر «لا بد لهذه الأحداث، لكن» تسجل على أنها وقعت فعلًا من أن تنتهي إلى الماضي». (المصدر السابق، ص. 206)، نراه يضيف «لا شك في أن من الأفضل القول أنها شخص على إنها ماض بوساطة الزمن الذي سجلت فيه ولفظت في تعبير زمني تاريخي». (المصدر السابق)، ينبع له عبار لا - تدخل المتكلم في السرد تقادري السؤال إن كان زمن السرد هو ما ينتاج أثر كونه ماضيا، وإن كان لشبه - ماضي السرد الفصحي علاقة مع الماضي الواقعي بالمعنى الذي يفهم به المؤرخ هذا المصطلح.

(4) في الواقع، يطرح بعنفنت الفصل بين أزمنة الفعل النحووي والزمن المعيش ببعض التحفظ: «لن نجد فكرة الزمن وحدها المعيار الذي يتقرر على وفقه موقع أو حتى إمكانية شكل معطى مع نظام الفعل النحووي». (المصدر السابق، ص. 205). إن تحليل الأشكال المركبة، والذي يحتل جزءاً كبيراً من مقاله، يطرح مشاكل مشابهة تتعلق بفكرة الفعل المكتمل أو غير المكتمل، وأخرى تتعلق بأسبقية حدث على حدث متقول آخر. وبيفن السؤال: هل يمكن عزل هذه الأشكال النحووية عزلاً تماماً عن علاقات مرتبطة بالزمن؟

(5) يلتتحق رولان بارت في هذه النقطة بموضع بعنفنت في كتابه Le Degré zéro de l'écriture (رولان بارت، درجة صفر الكتابة وعناصر علم الدلالة)، ت: أنت لافرز وكولن سمث [بوسطن: بيكون، 1976]. بالنسبة لبارت يوحى استخدام الماضي المطلق ضمنياً بالطبيعة الأدبية للسرد، أكثر مما يدل دلالة قاطعة على أن الفعل يعود إلى الماضي. فارن أيضاً جيرارد جينيت Nouveau Discours du récit (باريس، 1929، ص. 53). ولا بد من إنجاز دراسة حول ما تتطوّر عليه نظرية السرد بالنسبة لعلم اللغة الذي يتباين غوسناف غوليوم، والتي يقدمها في Temps et verbe (باريس: تشامبيون، 1965). وهو يفتح الباب لمثل هذه الدراسة عبر تمييزه عمليات فكرية تتفق وراء كل مخطط عام للزمن، فهو يتميّز على مستوى الطرز، مثلاً، مرور الزمن على وفق ما يسميه in posse (أي طراز المصدر، واسم الفاعل أو المفعول به)، ثم الزمن in fieri (أي طراز المسند إليه)، وأخيراً الزمن in esse (أي الطراز الدلالي). والتمييز، على مستوى الزمن، لنوعين من الحاضر - «نموذجين زمنيين» chronotypes (المصدر السابق، ص. 52) - أحدهما واقعي ومتدهور، والأخر افتراضي وعرضي؛ هنا التمييز يقع في المركز من هذه التوليدية الزمنية chronogenesis. أما اندريله جيبكوب في كتابه Temps et Langage: Essai sur les structures du sujet parlant (باريس: أرماند كولن، 1967) فقد قطع خطوة أخرى باتجاه البحث الذي اقترح القيام به بطرحه مفهوماً ناشطاً يتجه نحو انثروبولوجيا عامة ينقطع فيها تكوين الزمن الإنساني والذات المتكلمة.

(6) تستخدم هامبرجر المصطلح العام Dichtung (أدب، شعر) لتعيين الأجناس الثلاثة الكبيرة: الملحمية، والدراما، والشعر الغنائي. تغطي الملهمة كل الميدان السردي، بينما تغطي الدراما منه الجزء المتعلق بالفعل الذي تعرضه على المسرح شخصيات تتحاور أمام النظارة، والشعر الغنائي هو تعبير، بوساطة تقنيات شعرية، عن الأفكار والمشاعر التي يمر بها الكاتب. لذلك لا ينتهي إلى ميدان القصص إلا جنس genres الملهمة والدراما، وموازالت الملهمة توصيف بالمحاكائية، في استخدام متعدد يستحضر أفلامطن. يذكرنا استخدام مصطلح «ملهمة» بهذا المعنى باستخدامة في المناقشات التي جرت بين غورته وشيلر حول مزايا الجنسين القابلة للمقارنة: «Über epische und dramatische Dichtung» (1797) 1902 في و. غورته Samtliche werke (شتورغارت وبرلين: 1907)، المجلد.36، ص ص 149 - 152. ولابد من ملاحظة أن «الماضي المركب الأول» volkommen vergangen) يوضع في هذه المقارنة على الضد من «الحاضر المركب الأول» Volkommene gegenwärtig للدراما. والامر هنا لا صلة له بالرواية، إلا إذا كانت الرواية تربعاً حديثاً على الملهمة، وهو ما يفسر مصطلح هامبرجر.

(7) «غياب الأنماط» - الأصل الحقيقي والشخصية الفاعلة في السرد القصصي بمثابة ظاهرة واحدة لا غير». («منطق القصص»، ص.137). يمكن تقديم راو قصصي مشخص، كما ترى هامبرجر، أن يُضفي الطعمة بين السرد والتقرير. لذلك فإنها مضططرة إلى التأكيد على أن حقل القصمة «لا يتمثل في نطاق تجربة الراوي، وإنما في نطاق الوظيفة السردية» (المصدر السابق، ص.230). لا مكان بين المؤلف وشخصياته القصصية لأنماط أخرى.

(8) لا تستطيع هنا عرض الأسباب التي بعد بموجتها الراوي ذاتها قصصية للخطاب غير قابلة للاختزال إلى مجرد وظيفة محايدة - (das Erzählen) ساعدت للتتصدي لهذه المشكلة مرة أخرى لاحقاً عند مناقشتي لمفهومي «وجهة النظر» و«الصوت».

(9) تعالج هامبرجر مشكلة أخرى تتعلق بالأزمات التحورية في الخطاب الحر غير المباشر أو المونولوج المروي (erlebte Rede)، وهي مشكلة تتطلب النوع نفسه من الشرح التكميلي. في المونولوج المروي (erlebte Rede) تسجل كلمات الشخصية في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي، على عكس ما يحدث في المونولوج المستحيل حيث تعيّز الشخصية عن نفسها في صيغة المتكلّم وفي الزمن الحاضر. نقرأ مثلاً، في «السيدة دالاوي»: «ترك يدها تستقط. فتكر أن زواجهما قد انتهى، بالأسف، بارتباط. انقطع الحبل، كان يعلو، وكان حراً، كما هو مقرر، انه هو، ميتموس، سيد الرجال، لابد أن يكون حراً، وحيداً... هو، سبتموس كان وجداً....». ترى هامبرجر في هذا التأكيد أن الماضي التحوري لا يدل على الماضي، مادامت الكلمات تشير إلى الحاضر القصصي للشخصية - وهو، بالنسبة، حاضر دون زمن أيضاً - وهي لا تجحب الصواب في هذا، إذا كانت لا تستطيع أن تعني بالماضي إلا الماضي «الواقعي»، المرتبط بالذاكرة أو التاريخ. لكن بالإمكان شرح المونولوج المروي على نحو أشمل إذا ما أؤلئك بوصفه ترجمة خطاب الشخصية إلى خطاب راو، حيث يفرض الأخير زمنه وسرده صيغة الغائب. عندها يتحتم اعتبار الراوي فاعل الخطاب في القصص. ساعدت إلى هذه المشكلة لاحقاً عبر جدلية

- الراوي والشخصية في قصص صيغتي المتكلم والغائب.
- (10) لن يكتمل جدلني حتى نطرح فكرتي «وجهة النظر» و«الصوت». عندها سيكون بالامكان تأويل الماضي المطلق الخاص بالملحمة بوصفه الماضي القصصي للصور السردية.
- (11) يقصد ويترش بـ«النص»: «تابعا من العلامات اللغوية دالا على معنى يقع بين انقطاعين واضحين في الاتصال» *Le Temps* (ص 13)، مثل فترات السكوت في الاتصال الكلامي، ودفعي الكتاب في الاتصال المكتوب، أو أخيرا، حالات قطع يتم إدخالها بتقىض وتقوم، بمعنى ما وراء لغوي، بالتحفيف من حدة الانقطاعات الواضحة في الاتصال». (المصدر السابق). أنواع الافتتاح والاختتام التي تميز السرد هي، على وفق هذا الاعتبار، «حالات قطع يتم إدخالها بتقىض».
- (12) وجدت من الصعب الاتفاق مع المترجم الفرنسي لكتاب "Tempus" ، الذي يترجم على إنها *commentaire* (تعليق)، لكنني قررت أخيرا أن أفعل ذلك. لا تأخذ هذه المفردة بنظر الاعتبار «موقف الشد» الذي يميز هذا النوع من الاتصال. هنالك، في الأذن الفرنسية، فقر اكبر من التجدد في استقبال تعليق مما هو مع السرد. من جانب آخر، فإن ترجمة *Besprechung* على إنها *debat* (جدال، نقاش)، وهو الخيار الذي أفضله، يطرح نبرة سجالية هي نفسها غير ضرورية. برغم ذلك يمكن لنا أن «نجادل» أو نناقش بشأن شيء ما دون وجود خصم. (يوضح هذا الهاامش حدود المصطلح الذي تقوم عند نقله إلى العربية الإشكالية نفسها - م).
- (13) هنالك عرض لتعداد آخر أيضا. على جانب التعليق يرد «الشعر والدراما، والحوارات عموما والصحافة والنقد الأدبي، والوصف العلمي» (المصدر السابق، ص 39). على جانب السرد هنالك «القصة القصيرة، والرواية، والمرويات من كل الأنواع (عدا الحوارات)». (المصدر السابق). المهم لا يجمع هنا التقسيم مع تقسيم أشكال الخطاب بصيغة «الأجناس» جامعا.
- (14) يلاحظ ويترش أن «فكرة الشد.. لم تختلف الشعرية إلا حديثا تحت تأثير جماليات معلمياتية، بوساطة أفكار من مثل «التشويق» (المصدر السابق، ص 35). وهو يشير هنا إلى كتاب تودوروف *«شعرية الشر»*.
- (15) لا ينطبق الحد الفاصل بين الشعر والحقيقة مع ذلك القائم بين العالم المروي والعالم الشغل عليه. للعالم المعلن عليه حقيقته الخاصة (أضداده هنا هما الخطأ والأكاذيب)، وللعالم المروي حقيقته أيضا (وضده هنا القصص الخيالي). كما إن لكليهما شعره على النحو ذاته. بالنسبة للأول الشعر الغنائي والدراما، وبالنسبة للأخير الملحمية». (المصدر السابق، ص 104). هكذا نرى أن هنالك فصلا بين الدراما والشعر الملحمي كما كان الحال في *«فن الشر» لأرسطرو*.
- (16) اقترح هنا أن تقارن فكرة بروديل عن الحقبة الزمنية الطويلة مع فكرة ويترش عن الخلفية. إن توزيع الزمنية بصيغة ثلاثة مستويات هو عمل يتصل كليا بإبراز المعال.
- (17) لم أقل شيئا حتى الآن عن الدور التكميلي الذي تلعبه الإشارات التركيبية الأخرى ذات القيمة الزمنية مثل الفصائر، والظروف، الخ. بحسب ويترش، تناظر مهمة تقرير إن كانت الأطرادات التوزيعية معروضة على شكل اقتنات ذات امتياز إلى مسح عام للاقتئانات.

لقد صارت الصلة بين الماضي المطلق وضمير الغائب معروفة، في أعقاب مقال بعنوان المشهور، كما إن صلة ظروف معينة تختص بالزمن مثل «أمس»، «في هذه اللحظة»، «غداً» وما أشبه، مع الأزمة التحورية للسرد جديرة باللاحظة أيضاً. وينطبق ذلك على نحو أكبر كما أرى، على الصلة التي تلاحظ بين العديد من العبارات الظرفية والأزمة التحورية التي تبرز المعالم. إن كثرتها ثلثة النظر. يخصي ويترشّّّن أكثر من أربعين منها في فصل واحد من رواية فلوبير *«مدام بوفاري»* (المصدر السابق، ص 268)، والمعدد نفسه تقريباً في فصل من رواية مالرو *«الطريق الملكي»*. كل هذا العدد من الظروف لزمنين نحوين فقط! وبها لا بد أن تُضاف الظروف التي توشر شدة الإيقاع السردي: «أحياناً»، «في بعض الأحيان»، «من حين لآخر»، «دائماً»... الخ، التي تفترن عموماً مع غير النام. وأخيراً، «فجأة»، «على حين غرة»، «دون سابق إنذار»... الخ، والتي تفترن في الغالب الأعم مع الماضي المطلق. يُضاف إلى ما سبق كل الظروف التي تجحب على السؤال «من؟» أو على «سؤال مشابه يرتبط بالزمن» (المصدر السابق، ص 270): «أحياناً»، «غالباً»، «أخيراً»، «بعدها»، «عندما»، «دائماً»، «مرة أخرى»، «بالفعل»، «الآن»، «هذه المرة»، «مرة أخرى من جديد»، «تدريجياً»، «فجأة»، «واحداً بعد الآخر»، «من دون توقف»، وما أشبه. توحّي هذه الكثرة بأن الظروف والعبارات الظرفية تنسج شبكة تخطيطية العالم الغروي أكثر دقة بكثير مما تفعل الأفعال التحورية التي تفترن بها.

(18) تستمد الانتقالات الرممية العون أيضاً من اقتران الأزمة التحورية والظروف. ما يصبح على الجانب البادلي من المشكلة ينطبق على الجانب التوزيعي أكثر. إن الظروف المذكورة آتت ستحن أن توصف بأنها نصاً عن الانتقالات الرممية، وتقوّيها، وتجعلها أكثر دقة. بهذه الطريقة فإن الظروف - «الآن»، «ذات مرة»، «ذات صباح»، «ذات مساء» - تؤكد على الانتقال المتّبع من الخلفية (غير تام) إلى الصدارة (الماضي المطلق)، بينما يلامس الطرف «وعندما»، بوصفه ظرف تتابع سردي، الانتقالات المنجزة فيما بينها داخل العالم الغروي أكثر. سأناقش لاحقاً الامكانيات التي يقدمها التركيب الانتظامي للانتقالات السردية هذا بالنسبة لتنفيذ التصورات السردية.

(19) ما يقوله ويترشّّّن حول أنماط الافتتاح والاختتام وال نهاية المشبهة (التي يُؤشرها موباسان على نحو دقيق، مثلاً، باستخدام ما أصلح على تسميه زمن الانقطاع غير تام) يجب أن يؤخذ بالحسبان مرة أخرى في هذا المجال. هنا لا يتميز إبراز تفاصيل السرد عن بنية السرد نفسها.

(20) فارن ميلا، أدموند هوسرل، «أفكار تتعلق بظاهراتي خالصة وبالفلسفة الظاهراتية. الكتاب الأول: مقدمة عامة إلى ظاهراتي خالصة»، ت: ف. كيرستن (لاهالي: مارتينوس نيجهوف، 1982)، 109، «تعويز الحياة»، ص. 257. 259.

(21) يوجين فنك، "De la Phenomenologie"، ت: ديدير فرانك (باريس: Minuit، 1974)، ص. 15 - 93. الأصل الألماني *Vergegenwärtigen und Bild: Beiträge zur studien zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* 1930 - 1939 (لاهالي: مارتينوس نيجهوف، 1966)، ص. 1 - 78.

(22) ساعود إلى مناقشة أوضح لهذه المشكلة في الفصل الختامي من هذا الجزء.

- (23) متوفّر فكرة الصوت السري لاحقاً في هذا الفصل استجابةً أكمل لها هو مطروح هنا.
- (24) يمكن ربط هذا بسمائية غريماس، الذي يستدعي بخصوصه «كيفية» التحوّلات، حيث يضمّها (كما نذكر) في منتصف الطريق بين المستوى المعنطي - الدلالي والمستوى الاستطرادي حسراً. وللتعمّير عن هذه الكيفية متوفّر اللغة على تعبيرات دالة على المدة (وعلى التواتر)، وأخرى دالة على الأحداث. إضافة إلى ذلك، فإنّها توُسّر إلى الانتقال من الديمومة إلى الأحداث العرضية بوساطة ملامح صيغة الشروع وصيغة الخاتمة.
- (25) مؤشرات تركيبية أخرى، مثل الغرور والعبارات الظرفية، والتي اشرنا إلى كثرتها وتنوعها آنفاً، تزيد من تأكيد القوة التعبيرية للأزمة التحوّلية.
- (26) الملاحظات التي ستعقب هنا تتجمّع بشكل وثيق مع تأويلي للخطاب الاستعاري بوصفه «إعادة وصف» للواقع في الدراستين السابعة والثامنة من «حكم الاستعارة الحية».
- (27) سأحاول فيما يلي، وهي محاولة لا تخلو من مجازفة، أن أزوّل «الجبل السحري» من زاوية تجربة الزمن، والتي تسقطها هذه الرواية الزمنية *Zeitroman* إلى ما وراء ذاتها دون أن تتوقف عن أن تكون قصة خيالية.
- (28) *Morphologisch Poetik*. تحرير: إيلينا مولر (توبينجن: م. نيمير، 1968) هو العنوان الذي تباه مولر لمجموعة من مقالاته تعود إلى الأعوام 1964 - 1968.
- (29) مما يستحق الذكر أن بروب قد استلهم غورته أيضاً كما رأينا في الفصل الثاني.
- (30) غورته نفسه موجود في أصل هذه العلاقة الماضمة بين الفن والطبيعة. فهو يكتب من جانب *Kunst* طبيعة أخرى "Kunst ist eine andere natur" لكنه يقول أيضاً بأن *is* ... *eine eigene Weltgegend*" يفتح المفهوم الثاني الطريق أمام بحوث غورته الشكلية في السرد، والتي ندين إليها بـ «خطته» المعروفة على نطاق واسع عن «الإلياذة». ويشير مولر إلى هذا بوصفه نموذجاً لبحوثه هو (قارن، المصدر السابق، ص. 270، 280، 409). قارن أيضاً *Morphologie in ihrer Bedeutung fur Dichtungskunde* (المصدر السابق، ص. 287 - 298).
- (31) يؤكد مصطلح *العزل جانباً Aussparung* في آن واحد على ما خلف «الحياة نفسها كما سرى» وعلى ما استبقى، اختيار، أو التقط. لكلمة *épargne* الفرنسيّة أحياناً هذان المعنيان: ما يُستبقى هو ما يتوفّر لشخص ما وهو أيضاً ما لا يُمسّ، كما هو الحال عندما نقول إن قرية ما قد استبقها (épargné par) الفحص. كلمة «مدخرات» (épargne) تحتوي تحديداً معنى ما وضع جانباً لكنّي يستفيد منه شخص ما، وما عزل جانباً وخفي.
- (32) يبدو مولر غير مرتاح في الكلام عن هذا الزمن المزدوج بذاته، والذي لا هو مزدوج ولا مقروء، نوع من زمن بلا جسد، مقاس بعدد الصفحات، من أجل تمييزه عن زمن القراءة الذي يفهم كل قارئ فيه بإيقاعه الخاص (المصدر السابق، ص 275).
- (33) على سبيل المثال تبدأ دراسة «سنوات التعلم» *Lehrejahre* غورته بمقارنة الصفحات الستمائة وخمسين المنظور إليها على أنها «مقاييس الزمن الفيزيقي الذي يحتاجه الرواذي لسرد قصته» (المصدر السابق، ص 270) بالأعوام الشمائية التي تغطيها الأحداث المزدوجة.

ولكن التربيعات المتواصلة في الأطوال النسبية هي التي تخلق سرعة إيقاع العمل. لـ أقول شيئاً هنا عن دراسته لـ «السيدة الداروي»، لأنني سأقدم تأريحاً لها في الفصل القادم يأخذ بالحسبان تحليل مولر الدقيق للإدراجهات والاستطرادات، لـ *لثعل*، الداخلية التي تسمح لعمق الزمن المستذكرة أن يصل إلى سطح الزمن المروي. كما أن مولر يبدأ دراسته لـ «ساغا فورسايت»، وهي مثل نموذجي على «رواية تاريخ العائلة»، بتحليل كمي دقيق. تغطي الرواية في 1100 صفحة مدى أربعين عاماً. في هذا الفاصل الشاسع من الزمن غزل الكاتب خمس فترات تتراوح بين بضعة أيام، وبضعة شهور، وعامين. وإذا عود مولر إلى الخطة الكبيرة لـ «الإلياذة» التي اقترحها غوته فإنه يعيد بناء الخطة الزمنية للجزء الثاني من «ساغا فورسايت» بتاريخه المحددة، وإحالته على أيام الأسبوع.

(34) يمكن العثور على تحليل مفصل للطبيعة التقنية العالمية لهذه العمليات المتواتعة في التأليف السردي في الدراسات التي تتناول *Zeitgerüst des Erzählers*، في بورج بيانتش *Zeitgerüst des Fortunatus-Volkshuch* (المصدر السابق، ص 388 - 418). (المصدر السابق، ص 570 - 589).

(35) فعل القصيدة نحو زمن الحياة عبر الزمن المروي هذا هو مدار البحث في كل واحدة من الدراسات المشار إليها آنفًا. ويقال إن العلاقة بين الصنفين الزمنيين في «سنوات التعلم» *«تلازم» fugsich* أو *كَيْفَيَّتْ مع الموضوع الخاص للسرد، التحوُّل الإنساني uberganglichkeit* (المصدر السابق، ص 271). نتيجة لذلك فإن جنطلت *Gestaltsinn* هذا العمل الشعري ليس عشوائياً، ويجعل التدريب - *Bildung* - مماثلاً للعملية البيولوجية التي تولد عنها أشكال حية. ويصبح الشيء نفسه على «رواية تاريخ العائلة». ولكن، بينما في رواية التطور الداخلي *Bildungsroman* التي كتبها ليستغ وغوفته يحكم فيض القوى الحياة تحول الكائن الحي، فإن رواية تاريخ العائلة التي كتبها جالزوروفي تسعى إلى إظهار عملية التقدم نحو الشيخوخة، العودة الفضورية إلى الظلام، وبعد من مصر الفرد، صعوبة حياة جديدة يكشف من خلالها الزمن انه في آن واحد ينقد ويدمر. في الأمثلة الثلاثة المشار إليها، تتصل صياغة الزمن المروي بشكل يتعلق بتلك المنطقة من الواقع التي تتجلى في جنطلت الشعر السردي *einer erzählenden Dichtung* (المصدر السابق، ص 285). بهذا تتحول العلاقة بين الزمن الذي يستقره السرد والزمن المروي والتوتر بينهما إلى شيء ما، فوق السرد وبعد منه، ليس السرد ولكن الحياة. ويعرف الزمن المروي نفسه بأنه «الزرم» *raffung* بأخذ الأرضية التي ييرز عليها بنظر الاعتبار، تحديداً، الطبيعة بصفتها غير ذات معنى، أو بالأحرى بوصفها لا مبالغة بالمعنى.

(36) في مقال آخر في المجموعة نفسها *Zeiterlebnis und Zeitgerüst* يقدم مولر ثانياً آخر من المصطلحات يعبر عنها العنوان (المصدر السابق، ص 229 - 311). هذه التركيبة هي *armature* التفاعل بين الزمن الذي يستقره السرد والزمن المروي. أما بالنسبة للتتجربة المعيشية للزمن، فهي حسب المصطلح الهوسنلي، أرضية الحياة اللامالية بالمعنى. لا حدس يمكن أن يعطينا معنى هذا الزمن، الذي لا يزيد أبداً عن كونه مؤولاً، ومقصوداً على نحو غير مباشر بواسطة تحليل تركيبة الزمن *Zeitgerüst*. تظهر ذلك أمثلة جديدة مأخوذة من مؤلفين نهمهم جائزة الرهان بقدر ما يهمهم اللعب على نحو أكثر

وضوحاً. بالنسبة لواحد منهم، هو اندریاس كروفيس، ليس الزمن إلا سلسلة من الآنات المعزولة عن بعضها البعض، لا تنجيها من العدم إلا الإحالة إلى الأزل. بالنسبة لآخرين مثل شيلر وغورته، فإن مسار زمن العالم نفسه هو الذي يمؤسس الأزل،ويرى آخر، وهو هو فمانستال، أن الزمن هو الغرابة نفسها، الاتساع الذي يتطلع كل شيء. وهو بالنسبة لآخر، هو توماس مان، الخارق المثير بامتياز. مع كل واحد من مؤلاه المؤلفين نحن نمس بعد الشعري *poietische dimension* للزمن «المعيش». (المصدر السابق، ص 303)

في مقال *Über die Zeitgerust des Erzählers* نقرأ: «منذ جوزيف كونراد وجوريس وفيريجنينا وولف وبروست وفوكرز أصبحت الطريقة التي يتم بها التعامل مع تطور الزمن مشكلة مركبة في التشكيل الملحمي، منطقة للتجريب السريدي، وهي لا تتعلق فقط بمسألة تخمين بعده الزمن، ولكن بـ«فن السرد»». (المصدر السابق، ص 392). لا ينطوي هذا الإقرار على أن «التجربة» الزمنية تكفي عن أن تكون مدار البحث، ولكن على أن اللعب يسبق جائزة الرهان. وسيخرج جينيت بنتيجه أكثر جذرية من هذا العكس. لا يبدو مولر ميلاً إلى اختزال جائزة الرهان إلى اللعب. ينبع التركيز على فن السرد من حقيقة أن الرواية غير ماضرة إلى التخمين حول الزمن من أجل أن يقصد هذا الزمن الشعري؛ يحدث هذا من خلال إضفاء تصور ما على الزمن المروي.

جييرار جينيت، «تخorum السرد»، في «صور الخطاب الأدبي»، ت: ألان شيردان (نيويورك: جامعة كولومبيا، 1982) ص. 127 - 144؛ «الخطاب السريدي: مقال في المنهج»، ت: جين ألوين (إياتاكا: جامعة كورنيل، 1980)؛ «*Nouveau Discours du recit*» (باريس: Seuil، 1983).

مصطلح «diegesis» مستعار من إيثيان سورو الذي اقترحه لأول مرة عام 1948، من أجل أن يضع مكان المدلول في الفيلم على الضد من فضاء الشاشة بوصفه مكان الدال. وبخصوص جينيت في "Nouveau Discours du Récit" أن الصفة "diegetic" تتشكل على وفق نموذج الـ "diegesis" الجوهري دون احالة إلى الأفلامون الذي يؤكد لنا جينيت في عمله الصادر عام 1983 «أن لا علاقة له مع diegesis» (انظر ص. 113). والواقع أن جينيت كان قد أشار هو نفسه إلى نفس أفلامون الشهير في «تخorum السرد» (ص. 128). لكن قصده كان حينذاك سجاليا. لأن المسألة كانت عندها التخلص من مشكلة المحاكاة الأرسطية التümamahie مع وهم الواقع الذي تخلفه المحاكاة الفعل. «التمثيل الأدبي، محاكاة الأقدمين هو السرد، والسرد فقط... المحاكاة هي «نمط المحاكاة» diegesis». (المصدر السابق، ص. 132 - 133، التأكيد منه) [لم يكن جينيت يشير إلى فهمه هو للمصطلح هنا - م. آ.] ويعارض جينيت التصدي للمسألة بإيجاز أكبر في «الخطاب السريدي» (ص. ص. 162 - 166)، «تدل اللغة دون أن تحاكي» (المصدر السابق، ص. 164). ولتجنب أي التباس لا بد أن نذكر أن أفلامون لا يقيم في «الجمهوريّة» III، 392، تضاداً بين نمط المحاكاة diegesis والمحاكاة. إن نمط المحاكاة هو المصطلح التوليدي الوحيد الذي ينافسه. وهو يقسمه إلى نمط المحاكاة «الصربيع»، عندما يسرد الشاعر أحدهما أو خطاباً بصوته هو، ونمط

المحاكاة «بالتقليد» (*dia mimēseos*), عندما يتكلّم الشاعر كأنما هو شخص آخر، باذلا ما يوسعه للتنبّه بصور هذا الشخص الآخر، وهو ما يساوي محاكاته. أما العلاقة بين نمط المحاكاة والمحاكاة فهي على الضد لدى أرسطو، الذي يعتبر أن الممارسة المحاكائية *mimesis praxeōs* هي المصطلح التوليدي، ونمط المحاكاة *diegesis* هو النمط الثاني. لذلك يجدر بنا الحذر من السماح لهذين النوعين من المصطلحات بالترابك لأنهما يتصلان ب نوعين مختلفين من الاستخدام. قارن مع «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص. 66 - 69، هـ 14.

(40) لم تتوقف النظرية السردية عن التأرجح بين التقسيم الثنائي والتقسيم الثلاثي. يميز الشكلانيون الروس بين الموضوع *mázuz* والحكاية *fabula*. بالنسبة لشكليوف斯基 تعني الحكاية المادة المستخدمة في تشكيل الموضوع؛ فموضوع «يوجين أوينجين» [قصيدة الشاعر الروسي بوشكين - مـ]، على سبيل المثال، هو تقديم تفاصيل الحكاية، ومن هنا فهو بناء. قارن مع «نظريّة الأدب: نصوص الشكلانيون الروس»، جمعها وقدمها وترجمها تزفيستان تودورو夫، تقديم: رومان ياكوبسون (باريس، سوي، 1965)، ص. 54 - 55. ويفسّر توماشيفسكي أن تطور الحكاية يمكن أن يُشخص بوصفه «العبور من موقف إلى آخر» (المصدر السابق، ص. 273). والموضوع هو ما يدرك القاريء أنه ناتج عن تقنيات التأليف (المصدر السابق، ص. 208). ويميز تودورو夫 نفسه، بمعنى مشابه، بين الخطاب والقصة («Les catégories du récit littéraire»). ويستخدم بريمون مصطلحه «السرد الراوي» و«السرد المروي» («منطق الحكاية»، ص. 321، هـ 1). لكن سizar سيجير Cesare Serger يقترح ثالثياً هو الخطاب (الدال)، والحكمة (المدلول في ترتيب التأليف الأدبي) والحكاية *fibula* (المدلول في الترتيب المنطقي التعاقبي للأحداث) («البني والزمان: السرد، الشعر، الأنماط»، ت: جون ميدمن [شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1979]). لذلك فإنَّ زمن بوصفه الترتيب المتتابع غير القابل للعكس، هو ما يقيِّد بوصفه عاملًا يساعد على التمييز. زمن الخطاب هو زمن القراءة، وزمن الحكمة هو زمن التأليف الأدبي، وزمن الحكاية هو زمن الأحداث المروية. إجمالاً، يمكن القول إن الثنائيات موضوع/حكاية (شكليوفסקי، توماشيفسكي)، وخطاب/قصة (تودورو夫)، وسرد/قصة (جيبيت) تتجاوز ببعضها البعض الآخر بشكل جيد. إن إعادة تأويلها بمصطلح سوسيري هو ما يمثل الاختلاف بين الشكلانيين الروس والفرنسيين. هل يكون لزاماً علينا القول إذن إن عودة ظهور التقسيم الثلاثي (الذي سizar سيجير وجينيت نفسه) يُؤشر إلى عودة إلى الثلاثي الرواقي: ما يُدلل، وما يُدلل عليه، وما يحدث؟

(41) «سبكون أحد موضوعات هذه الدراسة تعداد وتصنيف الوسائل التي حاول بها الأدب السردي (و على وجه الخصوص الرواية) أن ينظم بطريقة مقبولة داخل معجمه الخاص العلاقات الدقيقة التي يحافظ عليها داخله بين مستلزمات السرد وضرورات الخطاب» («تغorum»، ص. 142). إن الخطاب الجديد للحكاية واضح لا ليس فيه في هذا الشأن: سرد دون داو أو مر مستحيل بساطة لأن سبكون تقريراً دون تلقيط، وبالتالي دون أي فعل اتصال (المصدر السابق، ص. 68). من هنا العنوان نفسه «خطاب الحكاية».

(42) بعدد هذه العلاقات المعقدة قارن المحاولات المتنوعة الرامية إلى الترتيب التي اقتربها

سيمور شاتمان، «القصة والخطاب: البنية السردية في القصص» (إيتاكا: جامعة كورنيل، 1978)؛ جيرالد بيرنس، «علم السرد: شكل السرد ووظيفته» (الاهام: مونتون، 1982)؛ شلوميت ريمون - كينان، «القصص السردي: الشعرية المعاصرة» (نيويورك: ميشوين، 1983).

(43) يمكن أن نتساءل في هذا الصدد إن كان زمن القراءة الذي منه يستعار زمن السرد لا يتنبئ لهذا السبب إلى مستوى التلفظ، وإن لم يكن التحويل الذي تقوم به الكتابة يخفي هذه القراءة من خلال إسقاطه على مستوى التقرير ما يتنبئ حقاً إلى مستوى التلفظ. إضافة إلى ذلك، أنا لا أسمى هذا شبه - زمن، وإنما زمن قصصي على وجه الدقة فهو وثيق الارتباط، بالنسبة للفهم السردي بالصورات الزمنية للقصص. وأميل إلى القول أن القصص يُنقل إلى شبه [القصصي - م] عندما يتبدل بالفهم السردي المشهيات العقلانية التي تميز المستوى الأبيتيمولوجي لعلم السرد وهي عملية أكبر تأكيد أنها مشروعة وذات طبيعة استفاقية في آن معاً. وكتاب «الخطاب الجديد للحكاية» يزيد هذه الفكرة دقة: «زمن السرد (المكتوب) وهو شبه - زمن» يعني أنه يوجد على نحو تجريبي بالنسبة لقارئ فضاء - نص لا تستطيع إلا القراءة أن (تعيد) تحويله إلى مدة (المصدر السابق، ص. 15).

(44) يمكن أن تربك دراسة التحالفات الزمنية (الاستباق، الاستذكار والاقترانات بينهما) بسهولة تامة على دراسة هارالد ويرتش لـ «المفترض» (التوقع، الاستماع، درجة الصفر).

(45) أحبل القارئ هنا إلى الصفحة الجميلة في «الخطاب السردي» التي يسحر فيها جينيت «العب» مارسيل العام مع الأحداث الرئيسة لوجوده، «التي ظلت حتى ذلك العين من دون أهمية بسبب تشتتها، وهو هي ذي الآن تُجمع معها مع آخر، وقد صارت دالة يفضل اجتماعها كلها معاً... الصدفة، العرضية، العشوائية اختفت فجأة الآن، لقد أُمسك» فجأة الآن بصورة حياته في شبكة بني ونماذج المعنى». (المصدر السابق، ص. 56 - 67).

(46) ليس بوسع القارئ إلا أن يفارق هذه الملاحظة من جينيت مع استخدام مولر لفكرة *Sinngehalt*، التي نوشت آنفاً، وكذلك التضاد بين التحمل بالمعنى والخارجي من المعنى (أو اللا مبالي) الموروث من غورته. إن هذا التضاد، كما أرى، يختلف تماماً عن التضاد بين الدال والمدلول القادم من سومير.

(47) فارن، أوبرياخ، «المحاكاة» ص. 544، اقتبسه جينيت في «الخطاب السردي» ص. 70.

(48) يقر جينيت دون تردد أن هذه التوقعات بقدر ما تنشط اللحظة السردية نفسها على نحو مباشر، فإنها لا تمثل في الحاضر وقائع تخص الزمنية السردية فقط، ولكن وقائع تخص الصوت: وسوف نلتقي بها فيما بعد تحت هذا الاسم. (المصدر السابق، ص. 70).

(49) تجد فكرة «الرزم» Rafflung لدى مولر، ما يكفيها هنا منثلاً في فكرة التسريع.

(50) تتوجد مدة هذه التوقعات التأملية عموماً على نحو يجعلها بعيدة عن خطر أن تتجاوزها مدة القراءة (حتى قراءة بطيئة جداً) للنص الذي (يخبر) عنها» (المصدر السابق، ص. 102).

(51) يقدم غريماس في «موباسان» مقولات التكرار والمرة الواحدة نفسها، ويتبين لإيساصها

الفترة النحوية الخاصة بـ «الكيفية». يشكل تعاقب التكرار والمرة الواحدة موازياً لفترة فايبريش الخاصة بـ «ابراز المعالم» أيضاً.

(52) يقتبس جينيت من الصفحة الجميلة في «الأسيرة» التي نقرأ فيها، «أنزع هنا الصباح المثالي عقلي بواقع دائم، كما هو دأب غيره من الصياغات المماثلة، ونقل لي عدوى ... المرح». (اقتبسه جينيت، المصدر السابق، ص. 124).

(53) يضاف إلى ذلك أن جينيت هو أول من شجّب هذا التربع لمشاكل الزمنية السردية، (المصدر السابق، ص. 157، هـ 88). ولكن هل ثمة أساس للقول إن أي توزيع آخر سيكون له أثر في التقليل من شأن اللحظة السردية وخصوصيتها. (المصدر السابق).

(54) ومع ذلك، إذا كانت زمنية فعل السرد تحكم زمنية السرد، لن يكون بوسئنا الكلام عن «العب مع الزمن» في عمل بروست كما يفعل جينيت في صفحاته الفاصلة (ص. ص. 155 - 160)، والتي سأناقشها فيما بعد، إلا إذا نظرنا في التلقيظ والزمن الذي يلازمها، وبذلك نمنع تحليلات الزمنية من أن تختطفها اتجاهات عديدة في وقت واحد.

(55) يعرف أ. فندرس، على سبيل المثال، «الصوت» بأنه: «ننمط من أنماط العمل الخاص بالفعل النحوي في علاقته مع الذات» (ورد الاقتباس لدى جينيت، المصدر السابق، ص. 31). لا يضفي «الخطاب الجديد للحكاية» عنصراً جديداً بخصوص زمن التلقيظ والعلاقة بين الصوت والتلقيظ. من جهة أخرى، يحتوي هذا النص على ثروة من الملاحظات تتصل بالتبسيط بين مسألة الصوت - من الذي يتكلم؟ - ومسألة المنظور - من الذي ينظر؟ - حيث تُعاد صياغة المسألة الأخيرة بصيغة «التبير»؛ أين تقع بورة الإدراك؟ قارن المصدر السابق، ص. ص. 43 - 52.

(56) كما ذكرت من قبل ينصب الثقل الأساس لتحليل زمن السرد في «البحث عن الزمن الفائت» على العلاقة بين السرد وفضاء السرد، وهي علاقة نجد اختباراً لها في الفصول الثلاثة الأولى تحت عنوانين «الترتيب»، «المدة»، «التوائز» («الخطاب السري»، ص. ص. 133 - 161)، تعود صفحات قليلة تتناول «الصوت» (المصدر السابق، ص. ص. 215 - 227) أدرجها، في لفترة لاحقة، إلى زمن فعل السرد. إن ما يفسر جزئياً انعدام التوازن هنا هو اضافة ثلاثة الزمن، وحكم الكلام، والصوت، المستعار من قواعد الأفعال النحوية، إلى التقسيم الثلاثي: تلقيظ، وتقرير، وموضوع. إن ما يقرر في نهاية المطاف ترتيب الفصول الخامسة بالخطاب السري هو هذه الفئات الثلاث الجديدة. «تعامل الثلاث الأولى (الترتيب، المدة، التوازن) مع الزمن، الرابعة مع حكم الكلام، الخامسة والأخيرة مع الصوت». (المصدر السابق، ص. 32، هـ 13). ويمكن ملاحظة قدر معين من التنافس بين الخطتين، بحيث أن «الزمن النحوي وحكم الكلام كلاماً بعملاً على مستوى العلاقات بين القصة والسرد»، بينما الصوت يعيّن العلاقات بين فعل السرد والقصة. (المصدر السابق، ص. 32، التأكيدات منه). يفسر لنا هذا التنافس السبب الذي يجعل تركيزه الأساس ينصب على العلاقة بين زمن السرد وزمن القصة، والسبب في أن تعامله مع زمن التلقيظ أقل تفصيلاً عند مناقشة الصوت في الفصل الأخير.

(57) «هناك ببساطة توقف السرد عند النقطة التي يكتشف فيها البطل الحقيقة ومعنى حياته؛ أي عند النقطة التي تنتهي فيها (قصة المهنة)». والتي هي لتنذكر، الموضوع المعلن للمرد

البروستي - ... لذلك يكون من الضروري أن تتم مقاطعة السرد قبل أن يتجاوز البطل الرواى؛ فمن غير الممكن لكتابهما أن يكتبان معاً: *النهاية*.» (المصدر السابق، ص. 226 - 227).

(58) لابد أن يكون بوسعنا القول عن تجربة الزمن الميتافيزيقية في «البحث عن الزمن الصانع» ما ي قوله جينيت عن «أنا» بطل الكتاب، تحديداً أنه ليس بروست كلياً ولا هو شخص آخر كلياً. وهذا لا يمثل البتة «عودة إلى الذات»، «حضور الذات» مما قد تطرّحه تجربة يعبر عنها النمط الفصحي، لكنه بدلاً من ذلك أثبت اشتراك لفظيٍّ بين التجربة الواقعية والتجربة الفصحية، يشبه ذلك الذي يشخصه المختص بعلم السرد بين البطل - الرواى ومرتع العمل. (قارن المصدر السابق، ص. 251 - 252).

(59) رأينا آنفاً الوسائل المستلهمة من النحو التي يقدم بها جينيت هذه الأفكار في «الخطاب السريدي». سخّر فيما يلي ما يضفيه لها في كتاب «الخطاب السريدي للحكابة».

(60) إذا كنت تتجنب هنا الدخول في نقاش مفصل لفهم «المؤلف الفصحي» الذي طرحه وبين بوث في كتابه «بلاغة الفصح» (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1961)، فإنما يعود ذلك إلى التمييز الذي أجريه بين ماهية الصوت ووجهة النظر في التأليف (الداخلي) للعمل ودورهما في الاتصال (الخارجي). وليس اعتباً أن بوث يضع تحليله للمؤلف الفصحي في إطار بلاغة الفصح وشعريتها. هذا هو السبب في أنني أحتفظ بمناقشتي للرواى الصنفي إلى تحليل لاحق لعلاقة العمل بالقارئ. ولا حاجة إلى القول برغم ذلك إن كل تحليلاتي المتعلقة بخطاب الرواى تبقى غير مكتملة حتى يصار إلى ربطها مع بلاغة قصص سأدرجها في نظرية القراءة في القسم الرابع في الجزء الثالث.

(61) بقصد الثاني حبكة، شخصية، فكرة في «فن الشعر» لأسطو، قارن «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص. 70 - 80.

(62) كما قد اخبرنا من قبل مساهمة كيت هامبرجر في نظرية أزمة الفعل النحوى. ومع ذلك، إذا كان الماضي المطلق للملحمة «أى الماضي المطلق الخاص بغضاه السرد» يفقد، كما ترى، قدرته على الدلالة على زمن واقعى، فالسبب أن هذا الماضي المطلق مرتبط بالأفعال التحورية المقلية التي تشخيص الأفعال المتعلقة بـ«أنا - الأصل» التي هي نفسها فصصية.

(63) وهي تقول إن «الشخصيات الملحمية (epische Personen) هي ما يمتحن قطعة من الأدب السريدي صفتها هذه»، (المصدر السابق، ص. 63). وأيضاً، «القصص الملحمي هو اللحظة الاستيمولوجية الوحيدة التي يمكن بها تصوير [dargestellt] أنا الأصل (أو الذاتية) الخاصة بالغائب بصفتها غالباً». (المصدر السابق، ص. 83).

(64) دوروث كوهن، «عقول شفافة: الأنماط السردية لتقديم الوعي في الفصص» (برنسون: جامعة برنسون، 1978).

(65) في الشخص السريدي لضمير المتكلم يكون الرواى والشخصية الرئيسية رئيسة شخصاً واحداً ولكن في السيرة الذاتية حسراً يكون المؤلف والرواى والشخصية الرئيسية رئيسة شخصاً واحداً. قارن فيليب ليجون *Le Pacte autobiographique* (باريس: سوي، 1975). لذلك لن انعرض للسيرة الذاتية هنا. لكن يتحتم على أن لا تتجنب الإشارة إليها في سياق إعادة

تصور الزمن الذي ينجزه التاريخ والقاصص مجتمعين. إنه في الواقع المكان الوحيد الذي يمكن أن تخصمه الإستراتيجية الناشطة في «الزمان والسرد» للسيرة الذاتية.

(66) اثنان من النصوص التي سأدرسها في الفصل القادم - «السبيبة دالاوي» و«الجبل السحري» - هي مرويات فقصصية بضمير الغائب. الثالث، «البحث عن الزمن الضائع» هو سرد فصصي بضمير المتكلّم، يحتوي على سرد بضمير الغائب هو «غرام سوان». إن الطبيعة الفقصصية على نحو متساوٍ لـ«أنا» وهو تمثيل عاملًا قويًا في دمج سرد داخل آخر. أما بالنسبة للانتقال بين الـ«أنا» والـ«هو» فإن «جان سانتو» (ت: جيرارد هوبكتر [لندين: ويدنفيلد آند نيكلسون، 1955])، تتفّق دليلاً لا سيل إلى الطعن فيه. لا يدل هذا التبادل في القصص الشّخصية على أن اختيار تقبّل أو أخرى غير مستند إلى أسباب عينية أو أنه يخلو من تأثيرات سردية معينة. لا يقع ضمن أهدافه تقييم مزايا ونواقص هاتين الإستراتيجيتين السردتين.

(67) «كل فهم تخيل»، (جان بولون، «الزمان والرواية» *Temps et Roman* [باريس: غاليمار، 1945]، ص. 45).

(68) فارن روبرت أولتر «سحر جزني: الرواية جنساً يعني ذاته» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1975).

(69) يمكن أن نستدل بعلامات الاقتباس هنا. لكن مثل هذه العلامات مفقودة في الرواية المعاصرة. برغم ذلك، فإن المونولوج المقتبس أو الذي يقتبس ذاته يحترم الزمن التحوي (و هو الحاضر غالباً) والشخص (المتكلّم)، وتألّف من مقاطعة للسرد من قبل الشخصية التي تبدأ عندها الكلام. وتزداد قراءة النص صعوبة عندما يتجنّب هاتين العلامتين، كما نجد في أعمال ورثة جويس.

(70) يستنقذ كتاب بولون «الزمان والرواية» نمذجة حالات السرد بتمييزه بين الرؤية «بوساطة»، والرؤية «من الخلف»، والرؤية «من الخارج». لكنه على خلاف الكثير من التحليلات الراهنة، لا ينطلق من عدم الشّباب، بل القرابة بين القصص السردي، «الفهم النفسي الواقعي» (المصدر السابق، ص. 69). يكون الفهم في الحالتين كلّتيهما عملاً للمخبولة. لذلك فإن من الجوهرى التحرك من علم النفس إلى الرواية، ومن الرواية إلى علم النفس (المصدر السابق، ص. 71). برغم ذلك، فإن امتيازاً معيناً يمتنع لفهم النّاثن، إلى حدّ أن مؤلف الرواية يحاول أن يعطي القارئ فهم الشخصيات نفسه الذي يحمله القارئ لنفسه» (المصدر السابق، ص. 69). وهذا الامتياز يخترق التصنيف المفترض برأته. فمثلاً، ما دام كل فهم يتألّف من إدراك داخل بوساطة خارج، فإن الرواية «من الخارج» تعاني النواقص ذاتها التي تعانيها السبكولوجيا السلوكيّة، التي ترى أن بإمكانها استنتاج الداخل على أساس الخارج، بل وتحدى القول باسجام لهذا مع فكرة «الداخل». أما بالنسبة للرؤى «بوساطة» والرؤى «من الخلف» فإنّهما ينفتان مع استخدامين آخرين للمخبولة في الفهم. إنها تشارك، في أحدى الحالتين، «بوساطة with» الشخصية في الوعي الثاني غير التأملي نفسه (المصدر السابق، ص. 80)؛ وفي الأخرى، تكون الرؤى «غير متربّطة»، ليس بطريقة الرؤى «من الخارج»، ولكن بالطريقة التي يمروض بها التأمل الوعي غير التأملي (المصدر السابق، ص. 85). لذلك يرى بولون أن التمييز بين وجهة

نظر الراوي ووجهة نظر الشخصية، المأخوذ مباشرة من التقنية الروائية، يبقى وثيق الصلة مع التمييز، القائم من سارتر، بين الوعي السابق على التأمل والوعي التأملي. من جهة أخرى، فإن أيقى مساهمة لبوبيون تبدو لي تلك التي يقدمها الجزء الثاني من عمله، «التعبير عن الزمن». إن التمييز الذي يقوم به فيه بين «روايات المذكرة» و«روايات المصير» يتصل مباشرة بما أسميه هنا التجربة الفقصصية للزمن (قارن فيما يلي الفصل الرابع).

(71) فرانز ستانزل، «الحالات السردية في الرواية»: (توم جونز)، (موبي ديك)، (السفراء)، (بوليسيس)؛ ت: جيمس بروزالك (بلومفون: جامعة أديانا، 1971). ويمكن الحصول على إعادة صياغة أكثر دينامية وأقل تصنيفية في صفحات متفرقة من *Theorie des Erzählers* (جوتوغفن: فان دن هيلك آند رويرشت، 1979). وقد كان أول مؤلف مفرد كُرس لهذه المشكلة كتاب كيت فريدمان *Die Rolle des Erzählers in der Epos* (لايبزيك، 1910).

(72) إن المصطلح وسطية *Mittelbarkeit* يعني مزدوجاً. «ينقل» الأدب، من خلال توفيره «وسطاً» لتقديم الشخصية، محتوى القصص إلى القارئ.

(73) يفهم «المؤلف» هنا دائمًا على أنه يعني الراوي، أي المحاور المسؤول عن تأليف العمل.

(74) قارن جوناثان كلر «تعريف وحدات السرداً»، في روجر فاولر، محرراً، «الأسلوب والبنية في الأدب: مقالات في الأسلوبية الحديثة» (ابياكا: جامعة كورتل، 1975)، ص. ص. 142 - 123.

(75) سايمور ناشمان، في «بنية البيت السردي»، (في «الأسلوب والأدب»، ص. 213 - 257)، يحاول أن يفسر قدرة القارئ على أساس قائمة مفتتحة «من الملامح الاستطرادية» التي تزعم بطريقة عزل قوائم احتمالات القوة التعبيرية في الأفعال الكلامية من قبل جون اوستن وجون سيريل نفسها. وهو بديل معقول للبحث عن تصنيفات توفر النظامية والدينامية في آن واحد.

(76) إحدى المحاولات التي حرصت حرصاً خاصاً على ربط التركيز النظامي للنمذجة مع القوة على إنتاج مزيد من «الأنمط السردية» المتنوعة خطط لها لوديمير دولزيل في «نمذجة الراوي: وجهة النظر في القصص» في «على شرف رومان باكونسون» الجزء الأول (لاهái: مونتون، 1967)، ص. 541 - 552. تستند نمذجة دولزيل، بعكس نمذجة ستانزل، على سلسلة من الانقسامات، ابتداء بال النوع الأكثر عمومية الذي يتمثل بالتصورات التي لها شخص محاور أو تخلو منه. ويمكن تمييز هذا النوع الأول بوساطة عدد معين من «العلامات» - استخدام الضمائر الشخصية، وأذمة الأفعال التحورية ومستويات الفضاء السردي المناسبة لها، وعلاقة الوسيلة *allocution*، والتضمين الذائي، والأسلوب الشخصي. النوع الثاني «ليس له ما يميزه» بطرق شتى. تنتمي إلى هذا النوع المرويات التي توصف أنها «موضوعية». وتنتهي التصورات التي لها محاورون على وفق إن كانت العلامات المذكورة آنفاً تميز المحاور بوصفه راوياً أو شخصية (كلام الراوي مقابل كلام الشخصية). يأتي بعد ذلك التمييز بين مساحة الفعلالية (أو السلبية) بقدر تعلق الأمر بالراوي. أخيراً، تتضمن كل هذه الانقسامات أيضاً ذلك الانقسام بين *-Er-* و *-Ich-*. يطور دولزيل نمذجته أكثر في «الأنمط السردية في الأدب الشبكي» (نورنبو: جامعة تورنبو، 1973). حيث يضاف فيها إلى الدراسة السابقة تحليلات بنوية

للأنماط السردية التي يمكن أن تُنسب إما إلى كلام الرواوي وإما إلى كلام الشخصيات. ويتحقق التمييز بين هذه الأنماط على أساس نصي مستقل قادر المستطاع عن المصطلح الأنثروبولوجي (الرواوي «كلي الحضور»، وما إلى ذلك)، يمارس الرواوي، بهذه الطريقة، وظائف «تمثيل» الأحداث، «السيطرة» على البنية النصية أو «التأويل» أو «ال فعل» في تعلق مع الشخصية التي تمارس الوظائف ذاتها بتناسب عكسي. من خلال ربط هذه الملامح مع التقسيم الرئيس بين *Er-* و *Ich- Erzählung*، ومن خلال إكمال التموزج الروطيقي بأخر فعلٍ نحوِي، يتم الحصول على تموزج توسيع فيه الانقسامات الثانية التقسيم الابتدائي بين كلام الرواوي وكلام الشخصية. وتنبع المراسة التفصيلية للسرد الشري في الأدب التشكيكي المعاصر (خصوصاً كونديبرا) بكشف الدينامية في التموزج من خلال تطبيقه على تنوع الأساليب التي تطرح نفسها في الأعمال المدرورة. لذلك ثمامي فكرة وجهة النظر مع التخطيطية الناجمة عن هذه السلسلة في الانقسامات. إن ما قلته من قبل عن التحليلات البنوية المدرورة في الفصل الثاني يمكن أن يطبق على هذا التحليل أيضاً، الوراث للبنوية الروسية والبراغي، تحديداً إنه يتبع عن عقلانية الصف الثاني التي تبرز للعيان المنطق العقلي لفهم سردي يتميّز إلى الصف الأول. إن اعتماد الأول على الأخير، والقدرة المكتسبة للقارئ الذي يعبر عنه، تبدو لي أكثر وضوحاً في نسخة للرواوي منها في نسخة على طريقة بروبر، التي تعتمد على الأفعال التي تقلدها الشخص، بسبب الطبيعة المشخصة التي لا تقبل الاختزال لنوروي الرواوي والشخصية. الأول هو شخص يروي شيئاً ما، والثاني شخص يفعل، يفكّر، يشعر، ويتكلّم.

(77)

قارن بوريس أوسينسكي «شعرية التأليف: بنية النص الفني ونمذجة للشكل التأليفي»،⁴ ت: فالنتينا زافاتين وسوزان ونچ (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1973). يعزّز أوسينسكي مسعاه بأنه «نمذجة للخيارات التأليفية في الأدب يقدر علاقتها بوجهة النظر» (المصدر السابق، ص. 5). وهي نمذجة وليس تصفيقاً ما دامت لا تدعي أنها جامدة مانعة أو مغلقة. إن وجهة النظر هي واحدة فقط من الطرق التي توصل إلى النطق بينية عمل فني. وهذا المفهوم شائع في كلّ في يهتمّ بتشكيل جزء ما من الواقع (الفيلم، المسرح، الرسم... الخ)، أي كلّ أشكال الفن التي تقدم ازدواجية المحتوى والشكل. يشبه مفهوم أوسينسكي للعمل الفني بمفهوم لوتمان له الذي أشرنا إليه آنفاً. فهو أيضاً يسمّي النص «أي تتابع من العلامات منظم على نحوٍ دلالي». (المصدر السابق). ويعيل كلّ من لوتمان وأوسينسكي على العمل الرائد الذي أتجه ميخائيل باختين «مشكلة شعرية دوستوففسكي»، ت: د. و. روتسيل (آن آربر: مطبوعات آرنس، 1973) والذي ساعد إلى لاحقاً.

(78)

يركز لوتمان على وجه الشخص على البنية المكونة من طبقات للنص الأدبي. (بنية النص الفني)⁴، ص. 59 - 69). تجمع هذه البنية متعددة الطبقات الفعالية النسوجية للعمل الفني إزاء الواقع وكذلك فعاليته اللتّعب التي تشبك هي نفسها في أشكال سلوكيّة تقع في الأقل على مستوىين في آن واحد هما: مستوى الممارسة اليومية ومستوى مواضعات اللعب. إن العمل الفني وهو يجمع بهذا الشكل عمليات معاوّنة وتصادفية، يقترح صوراً غنية إلى هذا الحد أو ذاك، لكنها حقيقة أيضاً (المصدر السابق، ص. 65).

- (79) سأعود في القسم الرابع إلى «أثر اللعب» [effet de jeu] (المصدر السابق، ص. 67)، والذي يعطي في الفرنسية الفرق بين «اللعبة» [game] و«اللعبة» [play].
- (80) مرة أخرى، أكثر التقنيات السردية جدارة بالاهتمام من وجهة نظر الألعاب مع أزمة الفعل التحوي، تلك المعروفة باسم المونولوغ المروي erlebte Rede - وهو ما يسميه التقاد الفرنسيون الأسلوب الحر غير المباشر style indirect libre ، أو ما يسميه التقاضيون بالأنجليزية narrated monologue - تنتفع عن تلوث خطاب الرواية بخطاب الشخصية، التي تفرض عليه ضميرها وزمنها التحويين. ويلاحظ أوسينسكي كل الغوارق الدقيقة الناجمة عن تنوع الأدوار التي يلعبها الرواية، اعتماداً على كونه يُسجل، يحرر، أو يعيد كتابة خطاب الشخصية.
- (81) يمكن أن يقارن هذا مع دراسة البيانات الزمنية لدى بروست التي قام بها جينيت، وكذلك مع تحليل كوهن للشمودجين المتضادين المتغلبين على سرد ضمير المتكلّم: سرد الاستعادة المتنافر على نحو واضح الذي يقدمه بروست، حيث المسافة شاسعة بين الرواية والبطل، وسرد هنري جيمس التزامني والمتافق حيث يعاصر الرواية البطل.
- (82) توفر اللغة الروسية أيضاً الامكانيات التحوية المتعلقة بـ «الكيفية» للتعبير عن الملامع التكرارية والاستمرارية في السلوك أو في حالة ما.
- (83) للحصول على خلاصة ممتازة للمشكلة حتى عام 1970، قارن فرانساوا فان روسن - غوين، Point de vue ou perspective narrative ، في Poétique / 4 ، ع (1940) . 476 - 497.
- (84) يقترح جينيت في «الخطاب الجديد للحكاية» استبدال مصطلح «تبثير» بمصطلح وجهة النظر. بذلك يرتبط التشخيص الذي تستلزم لا محالة مقوله الرواية مع فكرة الصوت.
- (85) هذا هو السبب في أننا نجد عند العديد من التقاد الألماني والإنجليزي صفة "auktorial" (ستانزيل) أو "authorial" [أي خاص بالمؤلف - م] (كوهن). توفر هاتان الصفتان ميزة تأسيس نوع آخر من العلاقة بين المؤلف والسلطة [اللغظتان في الإنجليزية متقاربتان author و authority] - م وصفة "موثوق به" authoritative التي تجمع نطاقي المعنى. في مجال العلاقة بين المؤلف والسلطة قارن إدوارد سعيد "البدائيات" ، ص. 16، 23، 83 - 84. وهذه الشيئية ترتبط بفكرة عن الإغاثة التي سبقت الإشارة إليها آنفاً، الفصل الأول، هـ. 43.
- (86) قارن أيضاً تزفيثان تودوروف، «ميختائيل باختين: المبدأ الحواري» الذي أعقبه Ecrits du Cercle du Bakhtin (باريس: سوي، 1981).
- (87) الصفحات المكررة للحوار بوصفه المبدأ «الميتالغوبي» العام للغة في كل أفعالها الكلامية، يستحق الاهتمام بقدر ما تستحقه دراسة الأشكال الخاصة للرواية البوليفونية (المتعددة الأصوات). (قارن "شعرية دوستيوفسكي" ، ص. 150 - 227).
- (88) قارن المصدر السابق، ص. 23. إذ يؤكد باختين على السرعة التي تحدث بها التغيرات في سياق السرد، يلاحظ أن «الدينامية والسرعة... لا تشيران إلى انتصار الزمن، لأن السرعة هي الوسيلة الوحيدة للتغلب على الزمن في الزمن». (المصدر السابق، ص. 24).
- نجد هنا الملامح الأربعية عشر التي يميزها باختين في الأدب الكرتفالي (المصدر السابق،

ص ص. 93 - 97). وهو لا يتردد في هذا المجال عن تناول «منطق داخلي يفترر التزاوج الذي لا تتفصل عراه بين كل عناصره» (المصدر السابق، ص. 98). بالإضافة إلى ذلك، فإن البقعة السرية التي تربط الخطاب المحتجب وعمر شخصية ما مع الخطاب المعروض على سطح شخصية أخرى تشكل عاملًا قويًا في التأليف.

(89) بقصد فكرة السرد «اللاحن» قارن جينيت «الخطاب السردي»، ص ص. 35، 223، 226 ويفسّر «الخطاب الجديد للحكاية» ما يلي: إن الرواية الذي يعلن قبل الأوان نظرها لاحقًا بخصوص الفعل الذي يُروى يظهر بذلك دون أي قدر من الغموض أن هذا الفعل السردي يغدو بالنسبة للقصة التي تُروى، أو على الأقل بالنسبة لذلك الجزء من القصة الذي يستند بهذه الطريقة. (المصدر السابق، ص. 54). وسنترى في الفصل الأخير من الجزء الثالث بأية طريقة يفضل هذا الموقف البعداني للصوت السردي في السرد القصصي إضفاء التاريخية على القصص الخيالي، والذي يمْرُّ عن إضفاء القصصية على التاريخ.

(90) سأعود في نهاية الجزء الثالث لدور شبه - الحدس هذا في إضفاء القصصية على التاريخ.

(91) بقصد القراءة بوصفها استجابة للصوت السردي للنص، قارن، فالديس «ظلال في الكهف»، ص. 23. النص جدير بالثقة كما هو الصوت القصصي نفسه (المصدر السابق، ص. 25). يصبح هذا السؤال ملحاً على المحاكاة الساخرة المتميزة التي نجدتها في «دون كيخوته»، مثلاً، بوساطة علامات لا تقبل الخطأ. إن هذا «عنوان» للنص، الذي يتلطف به الصوت السردي بشكل قصدية النص بوصفها كذلك (قارن المصدر السابق، ص. 26 - 32)؛ انظر أيضًا تأويل فالديس لـ«دون كيخوته»، (ص ص. 141 - 162).

الفصل الرابع

(1) فارن آنفًا ص. 5.

(2) فارن عمل فنك المشار إليه آنفًا، الفصل الثالث، هـ 21. كما أن لوتمان يضع، بمعنى مشابه، ضمن «الإطار» الذي يميز كل عمل فني، العمليّة التأليفية التي تجعله «نموذجًا متاحًا للفضاء لا متناهٍ». («بنية النص الفيقي» ص. 210).

(3) تداخل هذه الفكرة الخاصة بالعمالي المحايات على نحو دقيق مع فكرة القصدية كما طبّقها ماريوب فالديس على النص إجمالاً. تتحقق قصدية النص في فعل القراءة («ظلال في الكهف»، ص ص. 45 - 76). ولابد من ربط هذا التحليل مع ذلك الخاص بالصوت السردي بوصفه ذلك الذي يقدم النص. إن الصوت السردي هو حامل القصدية التي تعود إلى النص، والتي لا تتحقق إلا في العلاقة الشاركية التي تتكشف تدريجيًا بين الترسّل القادم من الصوت السردي واستجابة القراءة. سأعود التصدي لها هنا التحليل مرة أخرى بطريقة نظامية في الجزء الثالث.

(4) أ. ماندلو، «الزمن والرواية»، ص. 16.

(5) لن يتحذّر تعبير «التنبيعات الخيالية» معناه الكامل إلا عندما تكون في موقع نفع فيه نطاق الحلول التي توفرها لمعضلات الزمن مقابل الحل الذي يوفره تكوين الزمن التاريخي، أي في الجزء القادم من «الزمان والسرد».

- (6) فرجينيا وولف، «السيدة دالاوي» (لندن: هوغارت برس، 1924، طبعة ثانية نيويورك: هاكورت برييس جوفانوف، 1953).
- (7) يكتب جيمس هافلي وهو يضع «السيدة دالاوي» مقابل رواية جوبيس «بروليسيس»، واستخدمت [فرجينيا ول夫] اليوم الواحد بوصفه وحدة ... لظهور أنه لا وجود لشيء اسمه يوم واحد. («السفف الزجاجي»، ص. 73، اقتبسه جين غوغوت، «فرجينيا وولف وأعمالها»، ت: جين ستوارت [لندن: هوغارت برس، 1965]، ص. 389).
- (8) كانت فرجينيا وولف فغورة جداً باكتشافها هذه التقنية السردية ووضعها موضع التطبيق. وقد سمعتها في يومياتها «عملية شق الأنفاق»، إذ تقول «لقد استغرق مني اكتشاف ما أسميه عملية شق الأنفاق عاماً كاملاً من البحث المتلمس، والتي بواسطتها أختر عن الماضي على شكل دفعات، على وفق حاجتي إليه». (يوميات كاتبة، تحرير: ليونارد وولف [لندن: هوغارت برس، 1959]، ص. 60، اقتبسه غوغوت، ص. 229). كما إنها كتبت في يومياتها خلال الفترة التي كانت فيها المخطوطة الأولى من «السيدة دالاوي» لا تزال تسمى «الساعات»: «لابد أن أطيل الحديث عن الساعات، واكتشافي: كيف أحفر كهوفاً جميلة خلف شخصياتي: واعتقد إن ذلك يقدم ما أريده بالتحديد: الإنسانية، الفكاهة، العمق. وال فكرة أن هذه الكهوف ستربت بعضها مع البعض الآخر. وتظهر في ضوء النهار في اللحظة الراهنة». (يوميات كاتبة، ص. 60، اقتبسه غوغوت، ص. 233 - 234). وهكذا فإن التقلبات بين العمل والذكر تصبح تناقضاً بين الطبعي والعميق. ويتحقق الانصال بين مصيري سبتموس وكلاريسا بواسطة تقارب «الكهوف» الخفية التي يزورها الرواية. على السطح، نجدها تجتمع من خلال شخصية الدكتور برادشو، الذي ينتهي إلى العجائب الثانويتين كلتيهما. لذلك فإن خبر وفاة سبتموس، الذي يأتي به الدكتور، يفترض على السطح وحدة الجبهة.
- (9) يمثل استكشاف أبطال الرواية جميعاً الشاغل الأساس للفصل الثالث («السيدة دالاوي» و«إلى الممارسة») من كتاب جين الكسندر «مفارقة الشكل في روایات فرجينيا ول夫» (بوت واشنطن، نيويورك: كنبكت برس، 1974)، ص. 85 - 104. هنالك حكم بأن «السيدة دالاوي» هي الرواية الوحيدة لفرجينيا وولف التي «تتطور انتلاقاً من شخصية» (المصدر السابق، ص. 85). وتمكن جين الكسندر، من خلال عزلها لشخصية كلاريسا بهذه الطريقة، أن توسر البهرجة التي تختلط بها، التسويات مع عالم اجتماعي لا يفقد، بالنسبة لكلاريسا، صلابته وشموخه. وهكذا تصبح كلاريسا «رمزاً لطبقية»، «ادرداً بيتر وليش أنها صلبة كالخشب لكنها خاوية برغم ذلك. إلا أن العلاقة الخفية مع سبتموس وارين سمث تنقل المنظور عبر أضاءتها للمخاطر التي يعتقد أن حياة كلاريسا تخديها؛ تحديداً، التمييز المعتمل للشخصية في غمرة تفاعل العلاقات البشرية. يقود هذا المدخل السيكولوجي إلى تحليل ثاقب لنطاق مشاعر الخوف والذعر التي تسنكنها الرواية. وتبدو في المقارنة التي تقييمها الكسندر مع رواية سارتر «الفتيان» (المصدر السابق، ص. 97) مبرزة تماماً في هذا المجال.
- (10) ديفيد ديشنز، «الرواية والعالم الحديث» (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1939، طبعة منقحة، 1960). يرى ديشنز أن هذه العملية هي أكثر المناصر تقدماً في الفن القصصي لفرجينيا

ولف. فهي تتيح التناقض بين أنماط الفعل والاستبطان الذاتي. إن هذا الافتراض يولد «مزاجاً غشياً من النزوع المفتغض إلى الأحلام» (المصدر السابق، ص. 189). يكون القاريء مدعواً للمشاركة فيه. وقد أشارت فرجينيا وولف نفسها إلى هذا «المزاج» الذي يميز عملها كله بوضوح في مقالتها «حول الرواية الحديثة»: «ما الحياة إلا حالة مضيئة، غلاف شبه شفاف يحيط بنا منذ بداية الوعي حتى نهايته». («الفاري العادي» [لندن: هوغارت برس، 1925] ، في جرأين 1932)، اقتبسه ديتشر، ص. 192). ويقترح ديتشر خطوة بسيطة لترضيع هذه التقنية الدقيقة والسهلة التحليل. فإما أن نلزم السكون ونستقبل بتحديقنا الأحداث المتسرعة الحاضرة معاً في المكان، وإما أن ثبت أنفسنا في مكان، أو الأفضل في شخصية ما تعتبر مكاناً ثابتاً، ونسلم أنفسنا لمتابعة الماضي أو إلى الحركة قُدماً بمعية وعي الزمن الذي تختص به هذه الشخصية. بذلك تكون التقنية القصصية من تناوب بين شتات الشخصيات في نقطه معينة من الزمن وشتات الذكريات داخل شخصية واحدة، فارن المخطط الذي يقدمه ديتشر، المصدر السابق، ص. ص. 204 - 205. في هذا المجال، تعد فرجينيا وولف أكثر حرصاً بكثير من جويس في إقامة علاقات دالة لا تغفل اللبس ترسم مسار هذا التناوب. للحصول على مقارنة مع «بوليبس»، التي تُبقي هي الأخرى شبكة خيوطها من الأقرباب والابتعاد ضمن مدة لا تزيد على يوم واحد، فارن المصدر السابق، ص. ص. 190، 193، 198 - 199. ويعزو ديتشر الاختلاف في التقنية بين هذين الكاتبين إلى الاختلاف في قصديهما. وكانت غابة جويس أن يعزل الواقع عن كل المواقف الإنسانية في محاولة لزع العنصر المعياري من الفصص تماماً، لخلق عالم مكتمل بذلك مستقل عن كل القيم التي يحملها المراقب، ومستقل حتى (كما لو كان ذلك ممكناً) عن كل القيم لدى المبدع. لكن فرجينيا وولف تهذب القيم بدل أن تنساصلها. إن رد فعلها تجاه المعايير المنهائية ليس الارتياحية بل الصقل» (المصدر السابق، ص. 199). ولقد عاد ديتشر إلى تأويله لرواية «السيدة دالاوي» في كتابه «فرجينيا وولف» وزاد عليه، (نورفوك؛ كون: نيو دايركتشر، 1942، نيكلسن آن وطن، 1945، ص. ص. 187 - 217)، واليه س تكون إشارته. وتعمود جين غوغوت في العمل الذي أشرت إليه من قبل، وهو يستند على يوميات فيرجينيا وولف التي لم تنشر إلا عام 1953، إلى مسألة العلاقة بين «بوليبس» جويس و«السيدة دالاوي»، ص. ص. 241 - 245.

(11) تقرأ كلاريسا هذه اللازمة أثناء التسوق في وجهة دار لبيع الكتب. وهي تمثل في الوقت ذاته إحدى الجسور التي تنبئها التقنية السردية بين مصيري كلاريسا وسيتموس، المأخوذ كما سرى بشكير.

(12) واحد من رموز السلطة المتصلسين: لمحه ظهور سيارة أمير ويلز (أليست المملكة، إن كانت هي، «رمزاً دائماً للدولة»؟ [«السيدة دالاوي»، ص. 23]). حتى وجهات محلات باعة التحفيات تستدعي دورهم: «غربلة أطلال الزمن» (المصدر السابق). كما إن هناك الطائرة وذيلها الذي يعرض إعلاناً على شكل حروف مهيبة كبيرة، شخوص السلطة: لورادات وسيدات الاحتفالات السرمدية، وحتى ريتشارد دالاوي المهدب، الخادم الأمين للدولة.

(13) تقول كلاريسا، «ها هي ذي الزيارة أبتي»، بكل ما تنطوي عليه صبغة التملك. وسوف يجد ذلك الإجاجة عليه في ظهور الزيارة الأخير، إذ تلتحق بأبيها بينما السمار يوشك على التزول على حفلة السيدة دالاوي. «وأدرك فجأة أنها كانت الزيارة أبته» (المصدر السابق، ص. 295).

(14) لا يمكن إلا أن تكون فرجينيا وولف قد استحضرت هنا كلمات شكسبير في «كما تعب». «أيتها إليك، ما الساعة؟»

أورلاندو: «عليك أن تسألبني ما الوقت من اليوم؟ لا توجد ساعة في الغابة».

روزالين: «إذن فلا يوجد عاشق حق في الغابة؛ كان بوسع التهدى كل دقيقة والآتين كل ساعة أن يلغا عن خطو الزمن الكسول بقدر ما ق فعل الساعة».

أورلاندو: «ولماذا لا تقولي خطو الزمن الخاطف؟ أليس ذلك مناسباً بالقدر نفسه؟» روزالين: «إطلاقاً، سيدى. الزمن يمضي بخطو يتبعه يتبع الأشخاص. سأخبرك عن يمضي الزمن معه الهوينى، ومن يسرع الزمن معه، ومن يمدد الزمن معه، ومن يقف ساكناً» (الفصل الثالث، المشهد الثاني).

(15)قارن جون غراهام، «الزمن في روايات فيرجينيا وولف»، «دورية جامعة تورنتو» 18 (1949): 186 - 201، أعيد نشرها في «النقد حول فيرجينيا وولف»، تحرير: جاكلين لانام (فلوريدا: جامعة ميامي، 1970)، ص. 28 - 35. يذهب هذا الناقد في تأويله انتشار سبتموس مذهبها بعيداً في الواقع. «الرؤيا الكاملة» لسبتموس (المصدر السابق، ص.

32) هي التي تمنع كلاريسا «الفقدة على هزيمة الزمن» (المصدر السابق). وندعم تأملات كلاريسا حول هذا الشاب، والتي سأشير إليها لاحقاً، هذا الرأي. يقول جون غراهام إن كلاريسا كانت تفهم رؤيا سبتموس التي لم يتمكن من إيصالها إلا عن طريق الموت. نتيجة لذلك فإن عودة كلاريسا إلى حفلتها يرمي بالنسبة لها لـ «تجلي الزمن» (المصدر السابق، ص. 33). لدى ما يدعونى إلى التردد في قبول هذا التأويل لموت سبتموس حتى النهاية: «لكي يسير المرء الأغوار حتى المركز مثل سبتموس عليه إما أن يموت، وإما أن يصاب بالجنون، وإما أن يفقد إنسانيته على نحو ما لكي يوجد وجوداً مستقللاً عن الزمن» (المصدر السابق، ص. 31). من جهة أخرى، يلاحظ هذا الناقد بوضوح إن

الربع الحقيقي لرؤيا يكمن في كونها تدمّره كواحد من مخلوقات عالم الزمن. (المصدر السابق، ص. 30). إذن، ليس الزمن هو الفاني، إنما الأبدية التي تأتي معها بالموت. ولكن كيف يمكن للمرء أن يفصل هذه «الرؤيا الكاملة» - هذه المعرفة الحدسية - عن جنون سبتموس الذي يحمل كل خواص عصاب الخروف؟ ولابد أن اضيف أن تأويل جون غراهام لكتشوفات سبتموس تمنحتها فرصة لبناء جسر بين تأويل «السيدة دالاوي» وتأويل «الجبل السحري» الذي ساحاوله لاحقاً، عندما تقدم ثيمة الأبدية وعلاقتها بالزمن إلى الواجهة.

(16)هناك ملاحظة في يوميات فرجينيا وولف تحدّر من الفصل الحدي الواضح بين الجنون والصحة: «أضع هنا خطة للدراسة الجنون والانتحار؛ العالم الذي يراه سليم العقل والمخبل وما يفتقان جنباً إلى جنب؛ شيءٌ من هذا القبيل» («يوميات كتابة»، ص. 52).

لا تفقد رؤيا الرجل المجنون أحليتها بسبب «جنونه». إن ترجماتها في روح كلاريسا هي المهمة في نهاية المطاف.

(17) «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص. 22 - 30.

يرى أ. د. مودي في السيدة دالاوي صورة حية للحياة السطحية التي تعيشها «الطبقة البريطانية الحاكمة»، كما يُسْتَنى المجتمع الللندي في الكتاب نفسه، ((السيدة دالاوي بوصفها كوميديا) في «النقد حول فرجينيا وولف»، ص. ص. 48 - 58). صحيح أن السيدة دالاوي تجسد في آن واحد نفذا لمجتمعها وعجزها عن أن تتأثر ب نفسها عنه. هذا هو السبب في أن الجانب «الكوميدي» الذي يميزه تهكم الرواية الحاد، يبقى مسيطرًا حتى المشهد الأخير في الحلقة، الذي يميزه حضور رئيس الوزراء. يدوّل في هنا التأويل موغلاً في تبسيط يوضع على العكس من التأويل الذي أوردنا آنفاً ووُجد في موت سبتموس، الذي قدمته كلاريسا على طريقتها، القدرة على تحقيق تجلّي الزمن. إن الحكاية عن الزمن في «السيدة دالاوي» تقع في المتصف بين الملهأ والمعرفة الحدّية. وكما نلاحظ حين غوغوت بحق، «هناك تطهير للنقد الاجتماعي الذي قصدت إليه الكاتبة في الشيمة النفسية - الميتافيزيقية للرواية»، (ص. 235). وغوغوت تشير هنا إلى ملاحظة أوردتها فرجينيا وولف في يومياتها: «أريد أن أقدم الحياة والموت، الجنون وسلامة العقل؛ أريد أن أنتقد النظام الاجتماعي، وأظهره فاعلاً على أشدّه». («يوميات كاتبة»، ص. 57. أقبّت غوغوت، ص. 228). وتظهر حين أو. لف في كتابها «عوالم في الوعي: الفكر الأسطوري - الشعري في روايات فرجينيا وولف» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1970) الأساسية التي يتمتع بها البحث النفسي هذه على النقد الاجتماعي.

(19) هذا التعبير مصدره فرجينيا وولف نفسها في مقدمتها للطبعة الأمريكية من «السيدة دالاوي». كان المقصود لسبتموس «أن يكون قرينه» (فارن، أيربابيل غامبل، «قرنين كلاريسا دالاوي» في «النقد حول فرجينيا وولف»، ص. ص. 52 - 55).

(20) نعلم من مقدمتها أن المقدّر في النسخة الأولى لكلاريسا أن تنتهي إلى الانتحار، لكن الكاتبة، من خلال إضافة شخصية سبتموس ودفعه إلى الانتحار، سمحت للرواية - الصوت السردي الذي يخبر القارئ القصة - أن يفترض بمسار مصير السيدة دالاوي أقرب ما يمكن إلى الانتحار إلا أنه يتخطى به غواية الموت.

(21) غراهام، «الزمن في روايات فرجينيا وولف»، ص. ص. 32 - 33.

(22) لا بد أن نستثن دون شك عن اعطاء هبة الحضور هذه يُمْدَد رسالة الخلاص. ستبقى كلاريسا امرأة العالم التي يمثل الزمن التذكاري بالنسبة لها أمراً ذا شأن كبير لا بد للمرء أن يتعلّم بالشجاعة للتعامل معه. تبقى كلاريسا بهذا المعنى شخصية توفيقية. تلاحظ جين غوغوت أن العبارة الخاتمة «ها هي ذي» تتحمّي على كل شيء ولا تقول شيئاً محدداً، («فرجينيا وولف وأعمالها»، ص. 240). يعدّ هذا الحكم القاسي بعض الشيء مبرراً إذا ترکنا كلاريسا وحيدة في مواجهة امتياز النظام الاجتماعي. إن القراءة بين مصيري سبتموس وكلاريسا تحكم على عمق آخر - عنق «الكهف» التي «يربط» بينها الرواية - ليس الحبكة حسب، ولكن الشيمة النفسية الميتافيزيقية للرواية. إن نبرة الاعتداد في هذا الادعاء تردد أعلى من دقات بيج بن وكل الساعات، أقوى من الرعب والشّوّشة اللذين ظلا

منذ بداية القصة يتنازعان روح كلاريسا. إذا كان رفض سبتموس للزمن التذكاري قادرًا على توجيه السيدة دالاوي لتعمد أدراجها إلى الحياة الزائلة ومسراتها الهشة، فإنما لأنه وضعها على الطريق المؤدي إلى حياة فانية تقوم على افتراض يقبلها دون أستله.

(23) سيكون خطأً فادحًا اعتبار هذه التجربة، مهما كانت محيرة، تعبرًا عن فلسفة خارج الرواية، حتى لو كانت فلسفة برغسون. لا علاقة للزمن التذكاري الذي يواجه كل من سبتموس وكلاريسا بزمن برغسون المكاني. فهو يوجد بعد ذاته، إن صع القول، وليس نتيجة خلط بين المكان والزمان. هذا هو السبب الذي جعلني أقارنه بدلاً من ذلك بتاريخ نيشه التذكاري. أما بالنسبة للزمن الداخلي، والذي تضيّبه جولات الرواى في الكهوف تحت الأرض، فإن هنالك ما يجمعه مع فرض الملحظة أكثر مما يجمعه مع التوابل اللحنى للامتداد لدى برغسون. إن صدى الساعة نفسه هو أحدى هذه الملحظات التي تجد تعريفها مختلفاً لها كل مرة اعتماداً على المزاج المتزامن معها (قارن غوغوت، ص 386 - 392). بصرف النظر عن التشابهات والاختلافات بين الزمن عند فريجينا وولف والزمن عند برغسون، فإن الخلل الأساس هنا هو عدم إعطاء الرواية بوصفها كذلك القدرة على استكشاف أنماط التجربة الزمنية التي نقلت من التفكير المفهومي الفلسفى، بسبب طبيعتها الملتبسة aporetic. وستكون هذه هي الثيمة المركزية في الجزء الأخير من كتابى.

(24) توماس مان، «الجبل السحري»، ت: هـ ت، لو - بورتر (نيويورك: الفرد أ، نوف 19، فتاج بوكس، 1969).

(25) بخصوص هذه العلاقة، قارن هيرمان ويفاند، «الجبل السحري» (نيويورك: إيلتون ستثري، 1933، أعادت طبعه جامعة نورث كارولاينا، 1964).

(26) قارن مع ما تقدم، ص 137 - 142.

(27) يعود الرواى إلى ثيمة وقت القراءة في مواضع متعددة. يفعل ذلك فيحدث الحاسم، «الحساء الأبدى» ((الجبل السحري)، ص 183 - 203)، ويتساءل في بداية الفصل السابع، على نحو أكثر دقة، إن كان يوسع المرأة أن يخبر عن الزمن، أي يسرده (المصدر السابق، ص 541). يقول الرواى، إذا لم يكن يوسع المرأة أن يسرد الزمن، فإن يوسعه على الأقل "Von der Zeit erzählen Zu wollen" (يمكن للمرأة أن يرحب في إبلاغ حكاية حول الزمن، تقول الترجمة [[المصدر السابق، ص 542، التأكيد فيها]). لذلك فإن تعبير «رواية الزمن» *Zeitroman* يكتسب معناه المزدوج الذي ينتهي على رواية تنشر على الزمن، وبالتالي تتطلب زماناً لكي تروى، ورواية حول الزمن. يعود الرواى إلى هذه المسألة الخامضة في إحدى الأحداث المتعلقة بـ «مينهير بيركورن»، وفي مطلع «الله العظيم يقط» (المصدر السابق، ص 624).

(28) يقوم هذا الغموض المقصد بمهمة التحذير. لن تكون «الجبل السحري» بساطة التاريخ الرمزي الذي يبدأ من مرض الثقافة الأوروبية وينتهي بموتها، قبل صاعقة عام 1914، ولا هي بساطة حكاية تقص روحى. لستا مضطربين إلى الاختيار عندما يتعلق الأمر بالرمزيّة السوسيولوجية والرمزيّة السحرية.

(29) هنالك تقدير إيجابي لتعلم البطل اقترحه هيرمان ج. فيفاند عام 1933 في عمله المشار إليه

أتفا. كان فيخاند أول من شخص أن «الجبل السحري» «رواية تربوية». لكنه يرى في هذه الرواية المتعلقة «بتطوير الذات» (المصدر السابق، ص. 4). «قصصياً يسعى إلى التنشئة Bildung ويعتمد على آية غایات عملية». «(المصدر السابق)»، حيث يوضع الشغل الأساس على التماสك المتزايد لتجربة كلية ينبع عنها موقف إيجابي بخصوص الحياة إجمالاً. حتى في الأزمات الرئيسة المسجلة في القسم الأول (إغراه الهرب، الاستدعاء القادم من د. بيبرنز الذي يجعل من هانس مريضاً في بيرغوف، ليلة فليرغرس)، نجد البطل قادرًا على الاختيار، «السمو» (Steigerung). بالطبع يقر فيخاند بعفوية أن نهاية القسم الأول تؤشر إلى نقطة الذروة في التعاطف مع الموت. وهو يسمى «الجبل السحري» «ملحمة المرض» (المصدر السابق، ص. 39). لكن القسم الثاني يظهر تعبية الفتنة التي يمارسها الموت للفتنة التي تمارسها الحياة (المصدر السابق، ص. 49). يشهد حدث «الثلج» على «الذروة الروحية من الوضوح التي تؤشر إلى أوج قدرته على أن يحرر أقطاب التجربة الكونية ... وهو مدین بذلك للمرور الذي يمكنه في نهاية المطاف من أن يرتقي حتى يعاطفه تجاه كلويديا إلى هذه الصدقة الحادبة. يرى فيخاند في جلة استحضار الأرواح أنها تعرف بصلة تجربة البطل بالتصوف (الفصل الأخير من الكتاب مكرس بصورة جلية للتضوف)، ولكن الجلسة السرية، حسب المؤلف، لا تقدّم هانس كاستورب أبداً إلى أن يفقد السيطرة على إرادته في الحياة. فضلاً عن ذلك، فإن استكشاف المجهول، المحظوظ، يمتد إلى الكشف عن «جوهر روح الخطبة بالنسبة لتوماس مان» (المصدر السابق، ص. 154)، هذا هو الجانب «الروسي» من كاستورب، جانب كلويديا. لقد تعلم منها أن لا وجود لنفسه دون قدر معين من الضلال. لكن السؤال هو معرفة إن كان البطل قد دفع، كما يدعى فيخاند، هذه الفرضي من التجارب في كل تماسك «التركيب هو المبدأ الذي يتحكم في التموزج الذي تقدمه «الجبل السحري» من بدايتها إلى نهايتها». (المصدر السابق، ص. 157)]. وسيجد القارئ في كتاب هانس مير «توماس مان» (فرانكفورت: سور كمب، 1980) تقديرًا أكثر سلية لتعلم هانس كاستورب في بيرغوف. يعمد مير بوضوح وهو يسر برواية الزمن Zeitroman من دون تعليق، إلى إبراز «ملحمة الحياة والموت» (المصدر السابق، ص. 114). إن نتيجة تربية البطل هي بالطبع تأسيس علاقة جديدة مع المرض، والموت، والانحلال، بوصفها وقائع Faktum الحياة وهي علاقة تباين مع الحنين إلى الموت، القادم من نوفاليس، والذي يهيمن على «موت في البندقية»، وهو عمل تو ماں الذي سبق «الجبل السحري». ومن نفسه يؤكد هذا في محاضرة لوبيك:

"Was ich plante, war eine groteske Geschichte, worin die Faszination durch den Tod, die das Venezianischen Novelle gewesen war, ins Komische, gezogen werden sollte: etwas wie ein Satyrspeil also zum 'Tod in Venedig'"

اقتبس مير، المصدر السابق، ص. 116). حسب مير فإن النبرة الهكمية المعتمدة في هذه الرواية التربوية تؤسس تباين ثان، ليس فقط مع الميراث الرومانطيكي، ولكن أيضًا مع رواية التطور الداخلي الغوتية [نسبة إلى غونته.م]. بدلاً من تطور متواصل للبطل، هناك اعتقاد أن «الجبل السحري» تصور بطلًا سلبيًا من حيث الجوهر (المصدر السابق،

ص. 122)، متلقياً لضروب التطرف، لكنه يحتفظ دائمًا بمسافة تبعده عن كل الأشياء بالقدر نفسه، في الوسط كالمانيا نفسها، الحاثة بين الإنسانية وضرر الإنسانية، بين أيدلوجية التقدم وأيدلوجية الانحلال. إن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يكون قد نقده البطل هو أن ينأى بنفسه (Abwendung) (المصدر السابق، ص. 127) عن كل الانطليعات، والمحاضرات، والحوارات التي يمر بها. نتيجة لهذا، فإن التركيز يجب أن ينصب بالقدر نفسه على التأثير التربوي الذي يمارسه الأبطال الآخرون - ستبريني، نافتا، مدام شوشات، بيير كورن - إن أردنا أن نقيس بدقة الصورة الاجتماعية الراخمة التي تقترب بـ «الجبل السحري» من بازارك، بينما هي تناهى ب نفسها عن غونته، وأكثر منه عن توفالبس. إن هانس مير غير غافل بالتأكيد عن التضاد بين الزمان في الأعلى والزمن في الأسفل، بل هو حتى يقارنه بوضوح مع التضاد الذي يقيمه برغسون بين مستوى الفعل ومستوى الأحلام. ولكن بقدر تعلق الأمر بهانس كاستورب نفسه، يرى مير أن هانس كاستورب لا يتعلم شيئاً بين الطفليين البرجوازيين في بيرغوف، المحكم عليهم جمياً بالموت، لأنه لم يكن ثمة ما يمكن أن يتعلم له المرء (المصدر السابق، ص. 137). وهنا تحدينا يختلف تأويلي عنه، دون أن يتفق مع تأويل فيغانند. إن ما كان متاحاً تعلمه في بيرغوف هو طريقة جديدة في التعامل مع الزمن وطمسه، ونجد المفهوم الدال علىها في العلاقة التهكمية التي تربط الرواية بسرده. وفي هذا المجال، أجد دعماً في الدراسة الممتازة التي كرسها مير للعبور من التهكم إلى المحاكاة الساخرة لدى نوماس مان (قارن، المصدر السابق، ص. 171 - 183).

ريشارد ثيرغر في "Der Bergiff der Zeit bei Thomas Mann Von Zauberberg Zum Joseph" (30)

يخصوص الفصل الثاني في الماضي. هذا الارتجاع الفني - الشائع تماماً في روايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - ليس بمعزل عن تكوين الآخر المنظوري الذي أشرت إليه آنفاً. والفصل سيقيم بالفعل *Urerlebnisse*، كما يعبر عنها فيغانند (فيغانند، ص. 25 - 39)، والتي سيفعل فعله بوصفه مرشدًا خفياً للنمو الروحي الذي يوازي الاهتمام المتناقض بالزمن المُقادس. إن الإحسان باستثنية الأجيال، الذي يرمز إليه نقل الحوض المعتمودي؛ المعنى المزدوج للموت، الذي هو في آن واحد مقدس وبديهي، والذي أحسن به لأول مرة أيام رفات جده، وذلك الإحسان الذي لا سبيل إلى كبحه بالحرية، الذي تُعتبر عنه ذاتنة لا تمل التجريب والمقارنة؛ الميل الشهوانى الذي يُثيره بياحاته حدث استعارة قلم الرصاص من بريسلاف به، وهو قلم الرصاص نفسه الذي ستطلب كلوديا شوشات من هانس في مشهد «ليلة فليرغس» أن يعيده إليها. إضافة إلى حقيقة أن هذه التجربة *Urerlebnisse* تحتوي طاقات متشبطة تجعل تجربة الزمن السلبية تجربة تصعيد *Steigerung* داخلي، وحقيقة استثارتها بعد مشهد «الوصول» وقبل السرد الفقلي الخاص باليوم الأول، يدعم الوظيفة المحددة الخاصة بالمعنى قدمًا في تجربة طمس الزمن. كان من الضروري في البداية إعطاء الزمن عراقته، وكثافته، وسماته لكي يفاسن قياساً كلباً فقدان الذي تبدأ تجربته عندما تتلاشى مقاييس الزمن.

ولكن مؤخرًا [neulich]، لاري، انتظر لحظة، ربما كان ذلك قبل ثمانية أسابيع ... (32)

- إذن يكون من الصعب أن تقول مؤخرا.
انقض عليه هاينز كاستورب بحسم.

«اماً حسناً، ليس مؤخراً إذن ما دمت دفيناً إلى هذا الحد. كنت أحاول الحساب فقط. حسناً، إذن، قبل بعض الوقت.» (*الجبل السحري*، ص. 53).

(33) «يا إلهي ! ثلاثة أسابيع ! هل تستمع إليها العلازم؟ ألا تجد غريبًا سماع شخص يقول: «أترقق هنا لثلاثة أسابيع أعود بعدمها مرة أخرى؟» نحن هنا في الأعلى لا نعرف وحدة زمن كالاسبوع؛ إن سمحت لي تلقينك سيد العزيز . إن اصغر وحدة زمنية لدينا هي الشهر. نحن نجري حسابنا على وفق الأسلوب الفخم [*in grossen Stil*]، إنه انتباز نعمت به نحن الغلال.» (*المصدر السابق*، ص. 58).

(34) يساعد بواكيم نفسه، بفضل الأسبقة التي ما زال يتمتع بها على هاينز، على زيادة حرارة ابن عمه حدة. «نعم، عندما تراقبه، الزمن، يمضي ببطء شديد. أنا مولع بالقياس، أربع مرات في اليوم؛ لأنك عندها تعرف ما ترقق إليه الدقيقة فعلاً - أو سبع منها - في الأعلى هنا، حيث تبرق أيام الأسبوع السبعة خاطفة كما هو دأبه!» (*المصدر السابق*، ص. 65 - 66). وبصفة الرواية، في إشارة إلى هاينز، «لم يكن متاداً على التفلسف، لكنه برغم ذلك شعر بحافر يدعوه إلى ذلك.» (*المصدر السابق*، ص. 66).

(35) «الزم الهداوة! أشعر بصفاء عقل كامل اليوم. حسناً إذن، ما هو الزمن؟ سأله هاينز كاستورب.» (*المصدر السابق*). من الممتنع تجاهلة البطل السافرة لأوغسطبن، الذي يفترض أنه لا يعرفه. لكن هذا لا ينطبق بالتأكيد على الرواية.

(36) «لا زال لدى عدد كبير من الأفكار في رأسى حول الزمن؛ مركب كامل، إن صح هذا الوصف.» (*المصدر السابق*، ص. 67). «- يا إلهي، هل مازلت في اليوم الأول فقط؟ يبدو لي وكأنني أضفت هنا زماناً طويلاً؛ دهراً.

- كف عن التفلسف مرة أخرى حول الزمن، قال بواكيم وأضاف، «لقد أذهلتني تماماً هذا الصباح».

أجاب هاينز كاستورب: « لا، لا تقلق، لقد نسيت كل ما يتعلّق بذلك « التعقيد ». لقد فقدت كل صفاء العقل. الذي كان لدى، ذهب كلّه.» (*المصدر السابق*، ص. 82).
- ومع ذلك، أشعر بطريقة أخرى كما لو إبني تقدمت في العمر وازدادت حكمة منذ جئت ... هكذا اشعر.

- ازدادت حكمة، أيها؟ تسامل ستمبريني.» (*المصدر السابق*).
يقول الرواية متدخلاً دون خجل، «نحن نقدم هذه الملاحظات هنا لأن الشاب هاينز كاستورب ساورة شيء منها حسب» (*المصدر السابق*، ص. 105).

(38) «ولكن حتى ظواهر الحياة اليومية كان فيها الكثير مما اضطر هاينز كاستورب أن يتعلّمه: الوجوه والحقائق التي لاحظها كان لابد من استذكارها، ورصد الجديد منها بتناول الشاب.» (*المصدر السابق*، ص. 106). ويتكلّم الرواية بالمعنى نفسه عن روح هاينز كاستورب المقدامة *Unternehmungsgeist*. يقارن تيرير هنا «القدّيم» *Exkursus* مع دفاع بواكيم عن الموسيقى، التي تحافظ على الأقل بترتيب وتقسيمات. وينهّي ستمبريني حتى أبعد: «تحرك الموسيقى الزمن، إنها تحركنا نحو أرقى استمناع بالزمن؛ إنها تحرك»؛

- ويقدر تعلق الأمر بهذا فإن لها قيمة أخلاقية، للفن قيمة أخلاقية بقدر ما هو مصدر تحريرك». (المصدر السابق، ص. 114). لكن هانس كاستورب يتلقى هذه الخطبة الصماء الأخلاقية، التي تبقى خطبة معلم، بلا ميالا.
- (39) لنتذكر بين اللازمات حوض المعمودية؛ «ذلك الرمز لما هو عابر ولما هو باق، للاستمارارية عبر التغير» (المصدر السابق، ص. 154)، وكذلك رأس الجد المرتعش (خلال ليلة فليرغس).
- (40) يجتمع صوتاً الرواи والبطل معاً ليهتفا، «أواه، الزمن لغز يصعب حفّا تفسير جوهره»! (المصدر السابق، ص. 141). يتم هنا السؤال عن بعد نظر.
- (41) «بعد أسبوعين، بدأ الروتين اليومي لأولئك الموجودين هنا في الأعلى» يكتب في عنده طبيعة مقدسة. عندما نطلع، من وجهة نظر (أولئك الموجودين في الأعلى) إلى الحياة، كما تعيش هناك في الأسفل على الأرض المنبسطة، بدت له غربة وغير طبيعية» (المصدر السابق، ص. 148).
- (42) من الجدير باللحظة أن المعلم الإيطالي يمتحن الزمن في غمرة ازدرائه للروس وميلهم الاستثنائي إلى إهمال الزمن. «الزمن هبة الله، أعطيت للإنسان لكي يستخدمها؛ استخدمها أيها المهندس، لتخدم تطور الإنسانية». (ص. 243). يركز فيغاند هنا على اللعب الدقيق بين العقول الألمانية والإيطالية والسلافية. ويشكل هذا واحداً من ضرور التحديد الكلي لهذه الحكاية عن الزمن.
- (43) يقود المؤلف مرة أخرى قارئه من يده. «لنا كل الحق كما لأي شخص آخر في أن تكون أفكارنا عن القصة التي نرويها؟ ونود هنا المجازفة بتخيين أن الشاب هانس كاستورب لم يكن ليتجاوز إلى هنا بعد الفترات المقررة أصلاً لبقائه لو كان عمق الزمن الخاص به قد منع روحه البسيطة أي تفسير مقنع عقلياً لمعنى حياة الإنسان وغيتها». (المصدر السابق، ص. 229 - 230).
- (44) لا يستدعي هذا لا محالة إلى العقل العشاء، بين روؤس الموتى في «البحث عن الزمن الصانع»، بعد الروايا الحاسمة في مكتبة آل غيرمان؟
- (45) التهكم في العبارة الأخيرة «وخرجوا ترك القاري جاهلاً ما فعل هانس وكلوديا أثناء ما تبقى من تلك الليلة الكرنالية». فيما بعد، سيشير كشف السر لوهزال المسكون فضولنا دون أن يشعه. عندما يلاحظ المؤلف المتهكم، «هناك كل الأسباب، من جانبنا ومن جانبها، التي تدعو إلى عدم التما迪 في تناول الأمر». (المصدر السابق، ص. 428).
- (46) لاحقاً، سيقول لكلاوديا عند عودتها، «القد قلت لك إنني اعتبره حلماً، ما كان بيتنا». (المصدر السابق، ص. 557). ولن يفلح فضول مينهير ببيركورن في رفع الغطاء عن المستور.
- (47) «قلب هانس كاستورب هذه التساؤلات وأمثالها في عقله ... بالنسبة له نفسه، كان قد طرح السؤال تحديداً لأنه لم يكن يعرف الأجابة». (المصدر السابق، ص. 244 - 245).
- ثيرغر على حق بالتأكيد في ذكر روایات مان عن يوسف هنا، يوسف الذي كانت عاطفة رصد السماءات لديه وثيقة الصلة بمهجور الأساطير بقدر ما هي مع الحكمة القديمة.

- (48) «كلما أمعنت الفكر في ذلك، ازدادت ثقة أن سرير الراحة - واعني به الكرسي القابل للطي، بالطبع - قد أعطاني قوتاً للفكر خلال هذه الأشهر العشرة يزيد عمّا حصلت عليه من الطاحونة في الأرض المنبسطة أسفل خلال كل السنوات المنصرمة. بساطة، لا سيل إلى إنكار ذلك.» (المصدر السابق، ص. 376).
- (49) لا تفصل مغامرات التزحلق الطويلة عن هذا الانتصار للحرية. بل لقد زودته حتى باستخدام حيوى للزمن، أغد السرح بدوره لحدث «الليل» الحاسم.
- (50) كان الزمن بالفعل نيمة في العديد من أحاديثه المنشعبة. لقد شجبناه، واستغلل الرزمن، «هة كونية من عطايا الرب» (المصدر السابق، ص. 403). فارى أيضاً دفاعه عن الزمن الشيعي، «حيث لن يسمح لأحد بالحصول على الفائدة». (المصدر السابق، ص. 408).
- (51) بكلمة واحدة، كان هاتس كاستورب باسلاً هنا في الأعلى؛ إذا ما قصدنا بالبسالة ليس مجرد الالتزام الباهت بالأمر الواقع في وجه الطبيعة، ولكن الخضر العادي لها، حيث يُطرح جانباً الخوف من الموت بفضل تفرد لا يقاوم.» (المصدر السابق، ص. 477).
- (52) لاحظ التهمك في العنوان *Als Soldat und brav* (المصدر السابق، ص. 498). لقد أجبر يواكيم على أن يترك مهنة الجندي لكنه يعود إلى مصحة فيلقى حتفه فيها. لكن دفنه كان دفن جندي، وفيه هاجس يستنقذ كل حالات الدفن التي تستطيع الحرب العظمى. وهي الحرب نفسها التي تستطلق فوق بيرغوف كالصاعنة.
- (53) هل القبلة على الفم، على الطريقة الروسية، والتي يقارنها الرواوى بطريقة الدكتور كرووكوفسكي في التعامل مع موضوع الحياة «بمعنى متقلب بعض الشيء» (المصدر السابق، ص. 599)، أنصرأ توشر أم مزيمة؟ أو، على نحو أدق، أليست تذكرة تهمكما بالمعنى المتقلب لكلمة «حب»، التي تتبذبب بين التقوى والشهوة الحية؟
- (54) رأى في كل مكان حrole الشاذ والخبيث، وكان يعرف معنى ما رأى: إنها الحياة بدون زمن، الحياة بدون رعاية أوأمل، ركود دائم؛ الحياة ميتة. (المصدر السابق، ص. 555).
- (55) "Augenblicke Kamen, wo dir aus Tode und Körperunzucht ahnugsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs." (55)
- (56) مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع»، ت: س. ك. سكوت مونكريف، وتيرنس كيلمارتن، والتر رياس مير (نيويورك: راندم هاوس، 1981)، 3 مجلدات. وسوف أشير إلى هذا العمل طوال هذا الفصل بالإشارة إلى المجلد ورقم الصفحة.
- (57) جيل دولوز، «بروست والعلامات»، ت: ريتشارد هوارد (نيويورك: جورج برازيلر، 1972).
- (58) يجب أن لا يُنسينا جدول العلامات شبه التراجمي في عمل دولوز، وترتيبه التصورات الزمنية التي تتوافق مع هذا التموج النبضي من العلاقات، تاريخية هذا التعلم، أو على نحو خاص التاريخية الفريدة التي تطبع حادثة لحظة الإلهام نفسها، التي تغير بعد الواقعية معنى التدريب الأسبق، وقبل كل شيء دلالة الزمنية. إن الطبيعة الشاذة لعلامات الفن في علاقتها مع كل العلامات الأخرى هي ما يولد هذه التاريخية الفريدة.
- (59) آن هنري، "Proust romancier: le tombeau égyptien" (باريس، فلاماريون، 1983).

- (60) تقدم هنري (المصدر السابق، ص. 33، 40) مقطعين هامين من الجزء الخامس من «نظام المثالية الترنسيدنالية». فارن، ف. و. ج. شيلنج، «نظام المثالية الترنسيدنالية»، 1800، ت: بيترهيت (تشارلوكسفيل: جامعة فرجينيا، 1978).
- (61) شوبنهاور، «العالم إرادة وتمثيلاً»، ت: و. ف. ج. بين (نيويورك: دوفر بوكس، 1966)، مجلدان.
- (62) (القد تباً إدراك الهرة أن مكان إنجازه هو وعي الفنان، لكنه كان جوهرًا ميتافيزيقياً، وليس ذاتاً سيكولوجية؛ وهو ملمح لامتناص للرواية من أن تنتهي إلى جملة عبئيَّة). هنري، ص. 44). ويرد فيما بعد: «لم يفكر بروست إلا بوضع نفسه في النطاق الوسطي بين النظام والواقع العيني الذي يتبعه جنس الرواية» (المصدر السابق، ص. 55).
- (63) ليست آن هنري بفافية عن هذه المشكلة. «لن يصار إلى أنجاز أي شيء دون إضافة هذا المرض الفريد جداً الذي يقدمه بروست للهرة؛ إدراكتها في قلب الاستذكار» (المصدر السابق، ص. 43). لكن الإجابة التي تقدماها تترك الصعوبة من دون حل، عندما تواصل البحث عن مفتاح عملية إضفاء الطابع النفسي التي تخضع لها جماليات المعرفة خارج الرواية، في تحولات ثقافية فكرية أواخر القرن التاسع عشر. إن هذا القلب للعلاقة بين الأساس النظري والعملية السردية يقودنا إلى السؤال ما هي الثورة التي أحدثتها «البحث...» في تقليد رواية التطور الداخلي، التي أعاد توماس مان توجيهها بالطريقة التي حاولت أن أوضحها. إن الإزاحة عن المركز التي تمارسها «البحث...» على الحدث الخلاصي ضمن التدريب الطويل على العلامات تقودنا بالآخر إلى فهم أن مارسيل بروست يخرب، من خلال وضع عمله داخل تقليد رواية التطور الداخلي، قانون رواية التدريب بطريقة تختلف عن تلك التي أنجز بها مان ذلك. يحدث بروست قطيعة مع الرواية المتفائلة لتطور منتصدعاً يمر به البطل الباحث عن ذاته. فإذا قارنا بهذه الطريقة الإبداع الروائي لبروست مع تقليد رواية التطور الداخلي فإننا نجد أنه يمكن في ابتكار حركة تربط معاً، بوساطة وسيلة سردية تحديدًا، تعلم العلامات وتضع مهنة ما. تورد آن هنري نفسها هذه القرابة مع رواية التطور الداخلي، ولكنها ترى أن اختيار هذه الصيغة الروائية يشارك في التدهور الإجمالي الذي يؤثر في فلسفة الهرة المفقودة عندما تصبح سيكولوجياً زمن مفقود.
- (64) لا تخلو المشكلة المطروحة من تماثل مع تلك التي يطرحها جينيت في تحليله البنوي. لقد رأى هو أيضًا في «فن الشعر» الذي أدرج في تأمل البطل حول خلود العمل الفني، تدخلًا من المؤلف في العمل. وكان ردي العاصم هو تقديم فكرة عالم للعمل ولتجربة يمر بها بطل العمل داخل أفق هذا العالم. وهو ما يمنع العمل القوة على أن يسقط نفسه بعد من نفسه في تعال خيالي. ويوضح الرد نفسه على تفسير آن هنري. بقدر ما يسقط العمل راوياً - بطلًا يفكك بتجربته، يستطيع أن يتضمن، داخل محاكيته المتماثلة، الشتان المتأثر من النظارات الفلسفية.
- (65) برغم ذلك، يمكن ببساطة إدراك هذا الصوت في الأمثال المأثورة والحكم التي تسمع لها برؤية الطبيعة النموذجية للتجربة المروية. كما أنه واضح للعيان في التهم الكامن الذي

يسود سرد اكتشافات البطل في عالم المجتمع برمته. نوربيوا Norpois، بريشوت Brishot ضحاباً لتعليقات جارحة يمكن أن تفهمها إذن لها قدر من الذرية. من جانب آخر فإن القارئ لا يدرك إلا في القراءة الثانية بعد أن يعرف نتيجة العمل ما يساوي عند حل شفرة علامات الحب، التهمك الذي يجده في حل شفرة العلامات الدينية؛ تلك النبرة من خيبة الأمل، التي تحجل في يوم الخبرة وتضفي بذلك معنى دون أن تقرره تقريراً «واضحاً»، معنى الزمن المفقود الذي تنتجه كل تجربة غرامية. بكلمات أخرى، إن الصوت السردي هو المسؤول عن النبرة الإزدرائية الإجمالية التي تهيمن على حل شفرة علامات الحب. والصوت السردي أكثر تحفظاً في حل شفرة العلامات الحسية، برغم أن صوتها ينس نبرة متسائلة، استجواباً، طلباً للمعنى في قلب الانطباعات، حتى أنه يكسر هذا السحر ويبطل رقيتها. بهذه الطريقة يجعل الرواذي البطل على الدوام وعيًا يتضخم على الواقع الشخصي.

(66) تخدم هذه اللحظات بين الصحر والمتنام بوصفها محوراً ابتدائياً بالنسبة للذكريات المقحمة إحداها في داخل الأخرى: «بدأت ذاكرتي نشاطها». (I، ص. 9). أما المحور الثاني فيتمثل فيربط غرفة نوم بأخرى: كومبرى، باليك، باريس، دونسير، فينيسا (المصدر السابق). والراوی لا يخفق في استذكار هذه البنية الضمنية في اللحظة المناسبة. «وهكذا كان، بحيث أتني ولفرة طويلة فيما بعد إذ أتمدد في الليل واستعيد ذكريات قديمة من كومبرى، لم أكن أرى منها إلا هذا النوع من اللوحة المنبرية، حادة المعالم على خلفية غامضة ومتللة». (I، ص. 46) وستكون هذه هي الحال حتى انتهاء هذا الضرب من «التقديم» (كما يسميه هانس روبرت ياؤوس في كتابه *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A la Recherche du Temps Perdu* [هابيدلبرغ: كارل ونتر، 1955]) الذي يتضمن كل مرويات الطفولة، وكذلك قصة غرام سوان.

(67) كما تتفق، فإن هذا الطقس يُروى بزمن غير الثامن imperfait: «تلك القبلة الواهنة النفسية التي كانت أمي تعتاد أن تندفعها على عادة عندما أكون في السرير أوشك على النوم، كان يجب عليّ أن انقلها من غرفة الطعام إلى غرفة نومي حيث كان عليّ أن أبعدها نهائة طوال الوقت الذي كان يستقره مني خلع ملابسي». (I، ص. 24).

(68) «كان يفترض أن أكون سعيداً، لكن لم أكن». (I، ص. 41).

(69) يمكن الفح في **السؤال الانتقالـي**، «هل تستصل في نهاية المطاف إلى السطح الصالـي لوعي؟ هذه الذكرى، هذه اللحظة القديمة، الميتة، التي رحلت مغناطيسية لحظة مشاهـة لها كل هذه المسافة لتلـج عليها، تزعـجها، تصـعد بها من أعماـق وجودـي؟ لا أدرـي». (I، ص. 50).

(70) يعلن الرواـي في هذه العبارة عن المقطع المسمـى «الزمن المستـعاد» برمـته، متـأملاً محاـواـة البطل في استـعادة النـشـوة: «وـعندـها اـفتحـ للـمرةـ الثـانيةـ فـضاءـ فـارـغاـ أـمـاـهاـ؛ وـاضـعـ نـصـبـ عـيـنيـ ذـلـكـ الطـعـمـ حـدـيثـ المـهـدـ بـعـدـ لـتـلـكـ اللـقـمـةـ، وـاعـشـ بـشـيـ، يـتـحرـكـ دـاخـلـيـ، شـيـ يـفـادرـ مـكـانـ رـاحـتـهـ وـيـحاـولـ الصـعـودـ، شـيـ ظـلـ مـدـفـونـاـ كـالـمرـسـاةـ عـلـىـ عـمـقـ سـعـيقـ، لـاـ عـرـفـ حـتـىـ الآـنـ مـاـ هـوـ، لـكـ أـسـتـطـعـ أـسـتـشـمـرـهـ يـعـلـوـ عـلـىـ مـهـلـ، وـأـسـتـطـعـ أـقـيـسـ

المقاومة، أستطيع أن اسمع صدى الفضاءات العظيمة التي يجتازها». (١)، ص . 49).

سيكون تغيير «الفضاءات العظيمة التي يجتازها»، كما سترى، كلّمتنا الأخيرة. يقول هانس روبرت ياؤس تجربة العادلين بوصفها التطابق بين الذات التي تقوم بفضل السرد والذات التي هي مادة السرد، إضافة إلى ذلك فهو يرى في هذا الراهن *nunc* الابتدائي، المسبوق دائمًا بغير سجين العمق، برغم أنه يبقى قادرًا على أن يفتح الباب أمام تقدم البطل نحو الأمام. لهذا فإنّ ثمة تنافس مزدوج: منذ بداية السرد الذات التي تقوم بالسرد هي ذات تتذكر ما سبقها. لكن السرد يمنع البطل برغم ذلك، من خلال فعل السرد الرابع إلى الوراء، إمكانية أن يبدأ رحلته إلى الأمام. ويفضل هذا يتواصل أسلوب «المستقبل في الماضي» حتى نهاية الرواية. إن مشكلة العلاقة بين التوجه نحو المستقبل والرغبة التكوصية في الماضي تقع في المركز من الفصول المكرّمة لبروست في كتاب جورج بوليه *Etudes Sur le temps humain* (باريس: بلون، 1952 - 1968)،

المجلد الأول، ص 400 - 438؛ المجلد الرابع، ص 299 - 355.

(71) «إنه صرح يشغل، لنقل، فضاءً ذا أبعاد أربعة». حيث اسم الرابع هو الزمان - ممتدًا عبر القرون وبصحبته الكنسي القديم، الذي بدا وكأنه يتسع شرفة بعد شرفة، وممتدًا بعد معبده ليفتح ليس بضع ياردات من الأرض، بل كل الحقب المتلاحقة فيخرج متصرّفًا». (٢)، ص . 66. ليس مصادفة أن «الزمن المستعاد»، وهي تغلق الدائرة، تنتهي باسترئاج آخر لكنيسة كومبرى. إن برج كنيسة هيلاري هو بالفعل أحد رموز الزمان، وإذا استخدمنا تغيير ياؤس، أحد أشكاله الرمزية.

جورج بوليه، «الفضاء البروسي»، ت: إليوت كولمان (بالثيمور: جامعة جونز هوبكينز، 1977)، ص من 57 - 69.

(72) لا يظهر أي تحديد دقيق للحقب الزمنية المختلفة: «تلك السنة» (١)، ص . 158، «ذلك الغريف» (١)، ص من 167، 169، «في تلك اللحظة أبضا» (١)، ص . 170).

(73) «ربما كان ذلك من انطباع آخر تلقبته في مونجوفان، بعد سنوات، وهو انطباع ظل حيّنذاك غامضًا بالنسبة لي، ربما منه نشأت بعد أمد طويل فكريتي التي شكلتها عن السادسة. وسترى في حينه، أن ذكرى هذا الانطباع، ولأسباب أخرى تماماً، ستلعب دوراً هاماً في حياتي» (١)، ص . 173. تساعدنا «ستري في حينه» التي تبعها سين الاستقبال على موازنة توجه العمل نحو الخلف [جملاً بحركة إلى الأمام، إن هذا المشهد مستعاد ومنعكس على المستقبل الخاص به في آن معًا، وبذلك يتحقق تعيشه]. حول العلاقة بين الزمنية والرغبة لدى بروست، قارن جيسلين فلوريفال *Le Désir chez Proust* (لوفن/ باريس: نورويلارت، 1971)، ص من 107 - 173.

(74) «وقد ذكرتني تلك الأحلام بأن الساعة قد أزفت، مادمت أرغب في أن أصبح كاتبًا يوماً ما، لأنّ أحدّن نوع الكتب التي سأكتبها. ولكن ما أن طرحت على نفسي هذا السؤال وحاولت أن أجد موضوعًا أستطيع أن انسج عليه مغزى فلسفياً ذات قيمة لanthéâtie، حتى توقف عقلي كما لو كان ساعة توقف، وواجهت وعيي مساحة من الفراغ، وشعرت إما بأنّي أخلو من الموهبة تماماً وإما أنّ عامة في الدماغ تعمق تطورها». (١)، ص من 188 - 189). ثم بعد سطور قليلة: «وهكذا، وجدت في حالة من القنوط النام، أني قد تبرأت

من الأدب إلى الأبد، بالرغم من التشجيع الذي وجده من بلوش» (I، ص. ص . 189 - 190).

(77) دون أن أواجه نفسي بحقيقة أن ما يطبع خفيًا وراء أبراج مارتفيل لابد أن يكون شبيها بعبارة جميلة، إذ أنه ظهر لي بصيغة كلمات منحتني المتعة، استمرت قلما وقطعة من الورق من الدكتور، ويرغم ارتجاج العربية الفت، لكن أرضي ضميري، المقطوعة التالية التي عثرت عليها لأول مرة مؤخرًا، وأعيدها كما هي إلا من تتعديلات صغيرة هنا وهناك.» (I، ص . 197).

(78) «بالإمارة نفسها، ولاصرارها على مصاحبة انطباعاتي في يومي هذا التي مازال بالإمكان ربطها بها، فإنها تمنع هذه الانطباعات أساساً، عمقاً، بعداً غائباً عن ما عدتها.» (I، ص . 197).

(79) «وهكذا كنت أتمدد حتى الصباح في الغالب، حالما بالأيام الخروالي في كومبرى... وعبر توارد للذكريات، بقصة رويت لي بعد أعوام عديدة من مغادرتي ذلك المكان الصغير عن علاقة حب مر بها سوان قبل أن أولد ...» (I، ص . 203).

(80) إن مقطعاً من النوع الذي سيلي واضح وصريح بالنسبة للقارئ: «وجد سوان في نفسه، في ذكرى العبارة التي سمعها، في سوانات معينة أخرى طلب من الناس عزفها له ليرى إن كان بوسمه اكتشاف جملته الموسيقية فيها، حضور واحد من أشكال الواقع اللامركبة التي توقف عن الإيمان بوجودها، والتي كان يعني معها، كما كان للموسيقى نوع من الأثر المجدد على الجدب الأخلاقي الذي كان يعني منه، يعني مرة أخرى الرغبة وحتى المقدرة على تقدير حياته». (I، ص . 230). ومرة أخرى: «في سوها الشاهق كان ثمة إحساس بشيء تم وانتهى، كما هو مزاج التجدد الفلسفى الذي يعقب انفجار ندم عقبه.» (I، ص . 238).

(81) ليس مما يخلو من الأهمية أن سوان كان فاشلا ككاتب. لن يكتب أبدا دراسته عن فيرمير. وهنالك إيحاء فيما يخص علاقته بعبارة سوانات فينتوي الموسيقية، بأنه سبب موت دون أن يعرف كثف الفن. هذا ما تقرره «الزمن المستعاد» بوضوح (III، ص . 902).

(82) يعمد الرواи، الذي يشد مرسة سرده لـ«سوان عاشقاً إلى السرد الرئيس، إلى ما هو شائع في سرد الغائب والمتكلم، فيجعل أوديت تظهر للمرة الأخيرة (على الأقل أوديت الأولى، التي لا يستطيع القارئ أن يخمن أنها ستتصبح فيما بعد أم غيلبرت في سيرة البطل الثانية الفقصبية) في غيش حلم. (I، ص . 411)، وبعدها في انكاره حين يصحو. تنتهي «سوان عاشقاً إلى منطقة شيء - الحلم ذاتها التي انتهت إليها سرد كومبرى».

(83) لا يأبه المؤلف - وليس الرواي الآخر - على الإطلاق في أن يجعل مارسيل الشاب وجيلبرت التي قابلها على العمر الصغير في كرسوري يلتقيان في الشانزلزيه (وستبني إشارتها النقطة في تلك الأيام (I، ص . 154) لغزا حتى «الزمن المستعاد». (I، ص . 711 - 712) لا ترجع بروست المصادرات الروائية. لأن الرواي وهو يتحولها أولاً إلى انقلاب للحظ في قصته، ثم وهو يمنع لقاءات الصدفة معنى يكاد يكون خرافيا، ينبع في تحويل كل المصادرات إلى مصير مقدر. (البحث...» تحفل بهذه اللقاءات غير

المحتملة التي يجعلها السرد متجهة. أما آخرها، وأكثرها امتداداً بالمعنى فإنها، كما سترى فيما بعد، الربط بين «طريق سوان» و«طريق غير مانت» عبر ظهور ابنة جيلبرت وسنت.

لوب في الصفحات الأخيرة من الكتاب.

(84) عندما اكتشفت كم كنت غير أبو بكميري ». (III، ص. 709). «لكني، وقد فصلتني حياة كاملة عن أماكن تصادف الآن التي أعبر خلالها، كان ثمة فقدان، بينما، وبينها، فقدان لذلك التماส الذي منه بولد، حتى قبل أن ندركه، ذلك الإلحاد المباشر واللذيد والكامل للذاكرة». (III، ص. 710).

(85) حتى المعارضية الأدبية الشهيرة لآل غونكور (III، ص. 728 - 736)، التي تخدم بوصفها ميررا يستفيد منه الرواوي للحط من شأن ذلك النوع من الأدب التذكيري memorialist الذي يستند على القدرة المباشرة على «النظر والإصغاء» (III، ص. 737)، تساعد على تعزيز النبرة العامة للسرد الذي ترد فيه، عبر الفرف الذي تسبّب له البطل فرحة الصفحات التي تعزى عبر خيال قصصي إلى آل غونكور من الأدب، وعبر العقبات التي تقيّمها أمام تطوير مهمته. (III، ص. 728 - 737 - 738).

(86) صحيح أن تغيير مظهر السماء بفعل الأضواء الكاشفة، والطريقة التي ينظر بها إلى الطيارين على أنهم عاملات الفالكيري الفاغريات (فالكيري Valkyrie في الأساطير الشمالية عاملات للإله أودين يحملن فوق أرض المعارك لاختيار الأبطال الذين يقتلون في المعركة - المترجم) (III، ص. 781 - 785 - 786) تضفي على مشهد باريس أثناء الحرب لمسة جمالية، يصعب بقدر تعلق الأمر بها القول إن كانت تسهم في خلق الشخصية الشجيبة للمكان المعحيط بها كلّه، أم إنها تشتّرط بالفعل في التحويل الأدبي الذي يحمل صفات الزمن المستعاد ذاتها، على أية حال، يتواصل الطيش جنباً إلى جنب مع خطّ الموت. «تملاً النسالي الاجتماعية ما يمكن أن يصبح، إذا ما واصل الألسان تقدّمهما، الأيام الأخيرة لبوسي米 الخاصة بنا. فإذا ما كان مقدراً للمدببة الفتاة، فإن ذلك بحد ذاته سيقذّها من الطيش». (III، ص. 834).

(87) «ثم إنه تُضخ أن ثمة لحبة كل منها سراً موازياً، وهو أمر لم يخطر ببالِي». (III، ص. 879). يمتنع التقارب بين حالي الاختفاء هاتين الروايات فرصة الدخول في تأمل حول الموت، سيدفع فيما بعد في منظور الزمن المستعاد. «ومع ذلك، بدا وكأن الموت ينسّاك لقوانين معينة». (III، ص. 881)، والمقصود بتحديد أكبر، الموت المرضي الذي يربط بطريقه الخاصة الصدفة والمصير المفترض، إن لم نقل القضاء والقدر (المصدر السابق).

(88) «ولكن يحدث أحياناً أتنا في اللحظة التي تفكّر فيها أن كل شيء قد ضاع يصلنا التلميع الذي قد يتقذّنا، بطرق المروء، كل الأبواب التي تفوده إلى اللامكان، ثم يتعثر دون أن يدرّي بباب الوحيد الذي يستطع أن يدخل منه - وهو باب الذي قد يسعى المرء منه عالم للمور عليه دون جدوى - فيفتح من تلقاء ذاته». (III، ص. 898).

(89) لاحظ أن هذا التفكير المطروح سرداً ينقل بواسطة الزمن غير النام، والذي يعتبره هارولد فاينريل زمن الخلقة، على الضد من الماضي المطلق، زمن الحدوث من زاوية ما يقدمه السرد تفاصيله (قارن ما سبق ص. 71). بمثيل تأمل الزمن بالفعل الخلقة التي ييرز على

مهادها قرار الكتابة وهنالك حاجة إلى زمن ماض مطلق جديد يختص بالحداثات الحكائية لتأويل هذا التأمل، ^٤ في تلك الحالة دخل رئيس الخدم ليخبرني أن المقطوعة الموسيقية الأولى قد انتهت، لذا فإن بامكانكى مغادرة المكتبة والذهاب إلى الغرف حيث كانت الحفلة، عندها تذكرت أين أنا. » (III، ص . 957).

(90) إن لحظة تحرر من نظام الزمن، تخلق لدينا، إذ نشعر بها، الإنسان الذي يتحرر من نظام الزمن » (III، ص . 906).

(91) يخصص الرواوى، في معرض كلامه عن الكائن خارج الزمني الذي كان يمثله البطل من دون علمه في حدث المادلين، ذلك الكائن الذي كان وحده يمتلك القدرة على إنجاز المهمة التي طالما أطاحت بمساعي ذاكرته وفكريه ». (III، ص . 904).

(92) يستشرف الرواوى دور الوسيط بين مكاففي الزمن المستعاد هنا، عندما يقر، « وقد لاحظت في خطرة من خطرات الفكر بخصوص العمل الفني الذي شعرت بأنني جاهز للشروع فيه، برغم أنني لم أصل بعد إلى قرار واع بشأنه، أن وضوح الأحداث المختلفة سترتب عليه مصاعب جمة ». (III، ص . 903). ولا بد من الانتباه، كما أشار جورج بوليه، إلى أن المزاج في الزمن هو مزاج في المكان أيضًا: « دائمًا، عندما تقع هذه الانبعاثات، أجده أن المشهد البعيد الذي يستجمع حول الإحساس الشائع يشتبك، كالصراع، مع الموضع الحاضر ». (III، ص . 908).

(93) إن « اللغة الكلية الكونية » (III، ص . 941) التي لابد من ترجمة الانطباعات إليها غير مقطوعة الصلة هي أيضاً بالموت. فالعمل الأدبي بالنسبة للرواوى في « البحث... »، شأنه شأن التاريخ بالنسبة لتوسيديس، قد يخلق من أولئك الذين لم يعد لهم حضور، في جوهرهم الحق، كسباً دائماً لمقول البشرية كلها ». (III، ص . 941). دائم؟ تحت هذا الطموح تحتجب العلاقة مع المорт: الآلام خدم مجهملون كريهون، يكافع المرء ضدتهم، وتحت سلطوتهم الناتمة ينتهي به الأمر؛ خدم كالمحرون ومرءون يستحيل استبدالهم وهم يأخذون بأيدينا عبر مرات حقيقة نحو الحقيقة والمорт. ما أسعده أولئك الذين وفرا وجهًا لوجه في حضرة الحقيقة، أولئك الذين تدق ساعة الحقيقة بالنسبة لهم قبل ساعة الموت، حتى وإن تقارب المسافة بين الدقيتين ». (III، ص . 948).

(94) سأعود في الخاتمة إلى جلاء « الزمن المتاخر » visibility الزمن « المتاخر »، الذي يضع البشر الفانين بنور فانوسه السحري. نقرأ فيما بعد أيضًا، بالمعنى نفسه، « لا يتعلق الأمر الآن بما حل بين عاصرني من الشباب في شبابي ببساطة، ولكن بما سيكون عليه حال الشباب اليوم الذين طبعوا في تفسي بهذه القوة الإحساس بالزمان ». (III، ص . 987). مازالت المسألة تتعلق به « إحساس بانسرب الزمان بعيداً » (III، ص . 1000) والتغيير في الكائنات بوصفه « آثراً للزمان لا يفعل فعله في فئة اجتماعية كاملة كما هو داخل الأفراد ». (III، ص . 1010). إن هذا التصوير للزمان، في رقصة الموت، سيصار إلى تضمينه في « معرض الصور الرمزية » (باوس، ص . 152 - 166) الذي يشكل طوال « البحث » ^٥ الصور العديدة للزمان الامري: العادة، الألم، النسيان، والآن الشيشوخة. يجعل هذا النظام من الرموز « الزمان، بالنسبة للفنان » مرتباً، كما أميل إلى القول .

(95) « الزمان، الزمان المبهم والكالجع، بحيث أستطيع رؤيته ولمسه، تجسد في هذه الفتاة،

نصبها تحفة فنية، بينما بالمقابل، كان أثره على مؤسفاً؛ لقد اكتفى بأداء عمله» (III، 1088).

(96) تعقب هذه المقوله تلك التي اقتبستها للتو، وهي تستحق أن أوردها كاملاً: «يستطيع أن يصف مشهدآً من خلال وصفه الأشياء التي لا حصر لها التي تكون حاضرة في لحظة معطاهة في مكان معين شيئاً شيئاً، لكنه لا يبلغ الحقيقة إلا عندما يتصدى لشئين مختلفين، ويطرح الرابطة (rapport) بينهما». وهي رابطة تشبه في عالم الفن الرابطة الغريبة التي يوفرها في عالم العلوم قانون السبيبة - وبخصوصها داخل العلاقة الضرورية التي تسم أسلوباً محكماً، لن تبلغ الحقيقة - وكذلك الحياة - إلا إذا نجحنا عبر مقارنة خاصة يشتراك بها أحساسان، في استخلاص جوهرهما المشترك وإعادة الوحدة بينهما وقد تحررا من تصادفيات الزمن، داخل استعارة ما. (III، ص. 25). فارن روجر شاتونوك، «منظار بروست المكثّر»: دراسة في الذاكرة، والزمن، والإدراك في «البحث عن الزمن الصائم» (نيويورك: راندولف هاوس، 1963). يبدأ شاتونوك دراسته، التي سألي إلى ذكر مزاياها فيما بعد، بهذا المقطع الشهير.

(97) أنا مدین في الملاحظات التي سألي إلى كتاب شاتونوك الذي ذكرته في الهماش السابق. إنه لا يحصر نفسه بـ «ملاحظة الصور البصرية المتناثرة على طول «البحث...» فقط (القانون السحري، والمشكال اللوني [وهو أنبوب ثابت في أحد نهايتيه مرايا وقطع من زجاج ملون وبُنْظَر نماذج ملونة عندما يُدار - الترجمة]، والتلسكوب، والمجهر والمعدة المكثّرة... الخ) ولكنه يحاول اكتشاف القواعد التي تحكم انعكاس الضوء البروستي اعتماداً على التباين المنظاري أيضاً. ليست البصريات البروستية مباشرة، بل هي مجرّأة، وهو ما يسمح لشاتونوك أن يصف «البحث...» إجمالاً بأنها «بصريات مجسمة للزمن». والمقطع المعتمد في هذا المضمار يرد فيه ما يلي: «كل الأسباب هذه فإن حفلأً وجدت نفسى فيه كهذا... كان يشبه صندوق عجائب من الطراز القديم، لكنه صندوق عجائب السنين، رؤيا لا تخصل لحظة واحدة، ولكن شخصاً مخصوصاً يتموضع في المنظور التحريري للزمان» (III، ص. 965).

(98) يشير شاتونوك إلى هذا باتفاق تام. لبست نقطه النزوة في عمل بروست لحظة سعادة، بل هي إدراك «منظار بروست المكثّر» ص. 37: «بعد طفس التعرف الأكبر في النهاية، تتلاشى الطبيعة الزائدة للحياة في غمرة اكتشاف صراط الفن المستقيم». (المصدر السابق، ص. 38).

(99) «لأن كل انطباع مزدوج، ونصفه الأول المغمد في الأشياء يمتد إلى بوساطة نصف آخر نحن فقط من يعرّفه، فإننا نسارع إلى العثور على وسيلة نهمل بوساطتها هذا النصف الثاني، بينما هو الصفت الذي يتحتم علينا التركيز عليه». (III، ص. 927).

(100) «في الواقع، ظلت المهمة في الحالتين كلتيهما، سواء كنت مهتماً بالانطباعات من النوع الذي استوحجه من منظر أبراج مارتفيل، أم بذكريات ذلك التفاوت بين الخطوطين، أم بطعم العادلين، أن أذول الأحساس الممعطاة بوصفها علامات دالة على كثرة من القوانين والأفكار، من خلال محاولة التفكير بما أحسست به فقط - أي لنقل سحبه من الظلّال -، من خلال محاولة تحويله إلى ما يساويه روحياً». (III، ص. 912).

- (101) ستعود إلى الطور الأخير من خيمياه الكتابة في سياق القسم الرابع من الجزء القادم ضمن إطار تأملاتي حول الطريقة التي يجدد العمل بها اكتماله في فعل القراءة.
- (102) «لم أذهب بحثاً عن البلاطتين المتفاوتيين في الفناء اللذين تعثرت بهما، لكن الطريقة التصادافية والمحترمة تحديداً، التي تمت بها مواجهة هذه الأحساس وغيرها، هي ما أثبت صحة الماضي الذي بثت فيه الحياة، وصحة الصور التي ساعدت على إطلاقها، إذ إننا نشعر مع هذه الأحساس بالمجهود الذي تبذله لتصعد مرة أخرى إلى التور، نشعر في أنفسنا بنشوة إعادة اكتشاف الواقع» (III، ص . 913).
- (103) إشكالية الآخر بأكملها، التي سأعود التصدى لها في الجزء الثالث، موجودة هنا. «إن هذا الكتاب، الذي يتطلب حل شفرته مجهوداً يفوق ما يتطلبه أي كتاب آخر، هو أيضاً الكتاب الوحيد الذي أملأه علينا الواقع، الوحيد الذي طبع فيما الواقع نفسه «التأثير» به، عندما ترك الحياة فيها فكرة - فكرة من أي نوع - فإن نموزجها المادي، الخطوط المعرفية للآخر الذي تركه فيها، يمكن بوصفه الأمارة على صحتها بالضرورة» (III، ص . 914).
- (104) في هذا المجال، نجد أن الفنانين مثلما المؤرخين مدینون إلى شيء ما سابق عليهم. وهو موضوع آخر سأتناوله في الجزء الثالث. لكن هنالك مقطعاً آخر يدل عليه: «إن الكتاب الجوهري، الصادق دون سواه، ليس من الضرورة أن يستند بالمعنى المتدوال للكلمة كاتب كبير - لأنه موجود بالفعل في كل واحد منا - ولا بد أن يقوم هو بترجمته. إن وظيفة الكاتب ومهمته هما وظيفة المترجم ومهمته لا فرق» (III، ص . 926).
- (105) يقول الرواи لنفسه، في تأمل لـ«الطريقين» اللذين طالما تمى فيهما البطل وحالجه أحالم يقظة لا حصر لها، الحصيلة المتمثلة في شخص مدموزيل دي سنت لوب، إن عمله يرمي سي تكون من «النقاطعات» التي تعيد توحيد الانطباعات، والحقب، والواقع بوصفها نقاطعات ومسافات تم إيجازها.
- (106) المجاز الذي يتوافق مع هذا الزمان المجد هو تكرار لذكرى كنيسة كومبرى، سنت هيلاري نفسها في بداية «البحث...» ونهايتها: «خطر لي فجأة أنني إذا كنت ما زلت أمتلك القدرة على إكمال عملي، فإن بعد الظهور هذه - كما هو شأن أيام عميقة في الماضي الصحيح في كومبرى كان لها أثر على - التي منحتني في نطاقها القصيرة فكرة عملي وخوفاً من إني لن أقدر على الوصول به إلى التحقق في آن معاً، فإنني سأطبعه بذلك الشكل الذي كان لي إحساس سبقني به في طفولتي في الكنيسة في كومبرى، الشكل الذي يكون لا مرئياً في العادة من قبلنا، طوال حياتنا: شكل الزمان» (III، ص . 1103). (لنقل هذه الإضافة الأخيرة، يستخدم الرواي الماضي المطلق بالارتباط مع الظرف النحوى «فجأة»). تستعيد الكنيسة في كومبرى مرة أخرى أخيراً قربها في المسافة الذي ظل منذ بداية «البحث...» يميز استحضار كومبرى. إذن، فإن «الزمن المستعاد» تكرار. «هذه الفكرة عن زمن متجمد، عن سنوات متزالت ولكنها غير منفصلة عنا، صار مقصدى الآن أن أركز عليه بكل قوّة ممكنة في عملي. وفي هذه اللحظة ذاتها، في منزل الأمير دي غير مانس، وكأنما ليشد من عزمي، هاهو ذا صوت خطوات والدي وهما يرافقان المسيو سوان إلى الباب وجملجة الجرس على بوابة الحديقة - مرتنا، حديثياً، لا

منتهيا، طازجا، حادا - تعلمتي أنه غادر أخيرا وأن أمي ستعود توا لتصعد السلم، بزن
مرة أخرى في أذني، نعم، لاشك في أنني أسمع تلك الأصوات، رغم أنها متمرضة في
الماضي البعيد. (III، ص . 1105) .

(107) يحدد السؤال المتعلق بالكتابة، أي استحالة الكتابة، فارن، جيرارد جينيت، «سؤال
الكتابة» Le Question del ecriture وليبو بيرسانى Deguisement du moi et art Recherches de Proust
في رولان بارت وأخرين، «بحث بروست» fragmentaire (باريس، سوي، 1980)، ص ص 7 - 12 و 13 - 33.

الاستنتاج

(1) فارن هنري غوهير L. Theatre et l'existence (باريس: اوبرى مونتاني، 1952 ، 1973)،
Lessence du theatre (باريس: اوبرى مونتاني، 1968)، Antonin Artaud et l essence du theatre
(باريس: فردين، 1974).

(2) «المخيّلة الحوارية: أربعة مقالات» تحرير: مايكل هولكوبست، ت: كارل امرسون
ومايكل هولكوبست (اوستن: جامعة تكساس، 1981).

فهرس الأعلام

- ١ -
- | | |
|---|--|
| بارت (رولان) 257، 256، 255
286، 65، 64، 63، 48
295، 287
بارند (عزرا) 56
بربوب (فلاديمير) 14، 64،
69، 68، 67، 70
78، 77، 75، 74، 73،
72، 71، 70
308، 288، 108، 87، 86،
85، 83، 82
بروتونس القيصر 105
برودبيل 140، 297
برسوت (مارسيل) 17، 141،
145، 146
172، 155، 152، 150، 148،
147
238، 228، 223، 222، 220،
219
327، 320، 241
بريسمون (كلود) 15، 64،
76، 85، 289
293، 290
بلياك 317، 31
بليك 46
بنجامين (ولتر) 60، 286
بنسن (أميل) 113، 115، 114،
116، 117
122، 124، 129، 143، 144،
294
297، 295 | أرسطر 13، 24، 28، 30،
35، 36، 29، 40، 38
52، 53، 67، 71، 90
99، 100، 117، 121،
123، 129، 153
169، 223، 253، 255،
257
أرندت (حنا) 243
أخيليوم 184
أفلاطون 240، 296، 301
أفلوطين 89
إليوت 56
أوسبنكي (بوريس) 161،
162، 169، 254
308
أوستن (جيئن) 156
أغسططين 13، 170،
173، 186، 209، 218،
238، 283
أولتر (روبرت) 306
أوربراخ 146، 279، 303
باختين (ميخائيل) 164،
166، 169، 254 |
| | - ب - |

- دريفوس 236
دوستيفسكي 164، 166
دولوز (جيبل) 219، 220، 230، 320
دي لوبياك (هنري) 44، 281
ديتشنر (ديشيد) 311
دبفرو (دانبال) 33، 278
- - -
- رحيم (فلاح) 19
ردفيلد (جيمس) 256
روزنبرغ (هارولد) 284
ريتشاردسون (صموئيل) 34، 278
ريد (توماس) 34
ريسكور (بول) 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 277، 293
- ز -
- الزريقاني (سالم) 19
-
- ستانزيل (فرانز ل.) 159، 158، 307
ستيفنس (والاس) 58، 284
سمبلين 180، 188
سمث (باربرا هيرنشتاين) 49، 51، 283، 286
سوريو (إيثنان) 86، 291، 301
سوسيير (فردينان دي) 63، 144، 289، 302
سوفوكليس 123، 254
- ش -
- شاتوك (روجر) 245، 327
شتراوس (كلود ليفي) 15، 69، 72، 287
291
- بوث (وين) 165، 305
بولسان (رودلف) 57
بولون (جان) 306
بولين (جين) 155
بولي (جورج) 322، 323، 229
يكيت (صموئيل) 33، 56
- ث -
- تارد 221، 223
تشاتمان (سيمور) 302، 307
تسودورو (ترفيتان) 64، 83، 277، 290، 299
ريتشاردسون (صموئيل) 34، 278
تولستوي 31، 165
تيرزنه (لوسيان) 86
تيليتشن (بول) 57
- ث -
- نوسيديدم 326
شيرغر (ريتشارد) 203، 317، 319
- ج -
- جالزورني (جون) 139، 300
جويس (جيمس) 56، 156، 257، 301، 302، 311، 312، 306
جيمس (هنري) 36، 309، 158
جيوبت (جيبار) 15، 17، 112، 111، 135، 148، 147، 144، 142، 136
303
- د -
- دانتو (آرثر سي) 83، 290، 292
دانتي 184، 281

- فاينريش (مارالد) 17، 114، 117، 119
127، 126، 124، 123، 122، 120
133، 132، 131، 130، 129، 128
168، 162، 153، 136، 135، 134
298، 297
- فلوبير (غومتاف) 298، 156
فندريس (أ.) 304
- فلك (بورجين) 310، 298، 132، 130
فولتير 127
- فيبر (ماكس) 293، 107
- فيلدنخ (هنري) 280، 138
- فين (بول) 29
- شتيشن (لورنس) 141
شكبير 53، 180، 185، 189، 281، 313
سلنخ (ف. و. ج.) 321، 223، 221
شليفل (أوغست ولهلم) 134
شنيدر (مونيك) 287
شهريار (السلطان) 251
شوبنهاور 221، 222، 223، 321
شوشتات (كلوديا) 191، 195، 202، 203
شيلر (ج. س. ف. فون) 31، 314، 118، 280، 296، 256

- ك -

- كافكا (فرانز) 33، 42، 155
كانط 39، 107
كرمود (فرانك) 13، 14، 48، 18، 51، 53
282، 279، 59، 58، 57، 56، 54
286، 285، 284
كونراد (جوزيف) 301، 141
کوهن (دوریت) 155، 154، 162، 157
309، 305، 257
کیخوت (دون) 27

- ل -

- لاكان (جاك) 15
لاکوست (بیشل) 295
لوتمان (بوری) 161، 169، 254، 285
89
- لوك (جون) 34، 35
لویس (وندهام) 56
لیستز (ج. و. فون) 196

- ط -

- طرطف 42
- غریمس (أ. ج.) 15، 86، 85، 72، 64، 96، 93، 92، 91، 90، 89، 88، 87، 108، 106، 104، 103، 102، 100، 99
303، 293، 291، 109
- غوثه (ج. و. فون) 31، 74، 129، 134
299، 296، 196، 139، 136
316، 303، 300

- غ -

- غمبرتش (إ. م.) 57
غونتر = مولر (غونتر)
غوبير (هنري) 329، 254

- ف -

- فاوست 41
فاينريش فrai (نورثرب) 13، 44، 43، 40، 46، 45
280، 257، 81، 58، 57، 51، 46

- ه -
- هاشم (شريف) 19
 هامبرجر (كينت) 113، 117، 119، 154، 296، 295، 168، 167
 هاملت 27، 53، 41، 321، 320، 222، 221، 220
 هنري (آن) 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140
 هورسل (أدموند) 298، 259
 هوسيروس 29، 123، 254، 250، 256، 278، 280
 هيبل (ج. و. ف) 35
 هيوم (ديفيد) 35
- و -
- وابلد (أوسكار) 58
 وولف (فرجينيا) 17، 31، 139، 140، 167، 173، 310، 190، 311، 313
 ويل (اريكت) 59، 286
- ي -
- ياوس (هانس رويرت) 251، 322، 323
 يوليسيس 143
 يوليسيس (جويس) 257
 يتش (وليم بتلر) 56
- م -
- مارك (القديس) 237
 ملازمة (ستيفان) 249، 46، 287
 مان (نوماس) 17، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140
 300، 315، 316، 190، 192، 278، 300
 المسيح (عليه السلام) 42، 56، 207
 مكتب 53
 منك (لويس) 84
 منكوفسكي (إ.) 190
 موباسان 90، 96، 99، 97، 101، 102
- د -
- مودي (أ.د.) 314
 مولر (إيلينا) 299
 مولر (غونتر) 16، 111، 135، 136، 137، 140، 142، 143، 144، 147
 152، 155، 300، 301، 299، 303
 مبستر (ولهلم) 139
 ميلر (ج. هيلس) 49، 282
- ن -
- نيتشه (فردرريك) 57، 59، 180، 210، 284، 315
 نيف (فردرريك) 292، 293

فهرس المصطلحات

- الاختزال 90
الاختزال المحاكاة إلى تقليد 35
اختبار المنهج 139
الأداء (مفهوم) 93، 107
الأدب (ربيع) (وضيع) 249، 250، 256
الإدراك معاً 111
ادعاء الصحة 22
الأدوار (الثيمة) 79، 83، 84، 98، 99
الازدواجية 180
الأزمات 108
أزمنة الفعل التحرى 112، 114، 117، 130، 134
أزمنة اللغات الطبيعية 120
الأزمة التحورية 64، 114، 133
الاستباق (الاستباقات) 145، 146
الاستحضار 118
الاستذكار 124، 125، 133
الاسترجاعات 140
الاستعادة 145
الاستعارة 245، 246، 250
آدم في سفر التكريم 42
الأبدية 173، 186، 211، 212، 218، 239
إبراز العالم (فكرة) 123، 126، 127، 129
أبستمولوجيا (التفسير) التاريخي 62، 260
الأبولونية 41
الأيغرام 49
الاتجاه المعاكس 77، 90
الإحالة الختامية الذاتية 283
الاحتراس الشكلي 36
احتلالية الصدق 33
الأحداث الخارجية للعادة 140
أحداث (مصطلح) 115
أحزان ولهلم ميسنر 139، 196
الإحساس بالاكتفاء 49
الإحساس بالنهاية (كتاب) 14، 48، 51، 58، 59
الاحلام 152
الأحكام التأملية 111
الاستعارة 284

- الأثربولوجيا (البنيوية) 99، 287
 الاستنتاج (الاستنتاجات) الاستقرائي 245، 253
 الانحراف 39
 انسحاب تهكمي من الواقع 43
 الانشقاق (فرضية) 56، 58
 الانصراف 146
 الانضباطات الزمنية 139
 الانطباع 249
 الأنطيفي 159
 انعطافات المراحل المعزولة 250
 الانتاج (فكرة) 172
 أنمط الحالات السردية 158
 الأرديسا 29
 الأيديولوجيا (الإمبريالية) 51، 161
- ب -
- باريس 99، 236، 237
 الباطني 45، 46
 باليلك 233
 باميلا 34
 البحث عن الزمن الضائع (كتاب) 17، 144، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 243، 234، 225، 219، 172، 230، 304، 279، 250
 بروست و العلامات 219
 بروسيا 99
 بروميثيوس 42
 بريمون 81
 البطل 41، 109، 149، 150، 203، 218، 250، 242، 229، 224
 البطل الإلهي 42
 البطل الزائف 73، 74
- الاستمرارية 96، 97
 الاستنتاجات (الاستنتاجات) الاستقرائي 245، 253
 الأسطورة الأسكاتولوجية 57، 58
 الأسطورة التهكمية 43
 الأسطورة الرؤوية 59
 الأسطورة الدببية 57
 الأسطورة المحظمة 57، 59
 أسطورة (مصطلح) 43
 الأسلوب (الحر غير المباشر) 156، 247
 إشكالية النهاية في السرد 282
 إعادة التصور 11، 25، 58، 113، 169، 248، 262، 263
 إعادة تصور (السرد) للزمن 171، 217، 260
 إعادة التصور القصصي الخيالي للزمن 176
 اعتراضات أوغسطين 13، 90، 186
 الإغريق 23
 الأفعال النحوية 86
 أعمال وفاعلين 64
 الأفكار 30
 الاقتصاد والمجتمع 107، 293
 الاكتساب السردي 223
 الالتمام 48
 ألعاب مع الزمن 16، 111، 171، 193، 262
 الإمبراطورية البريطانية 187
 الامتياز الحصري 120
 الأمواج (كتاب) 167
 أنا - أنا - أصول (الأصل) 117، 118، 149، 150، 157، 219، 296، 305
 أنت (صيحة) 207
 إنتاج الذات للمعنى (فكرة) 104

- التابع الأولي 77
 التجانس 261
 التجربة (التجارب) الزمنية 141، 142، 144، 152
 بطل المأساة 42
 بطل مضاد 197، 198
 البطل المقدس 41
 بطلنا التواضع 214
 بن بن (دقائق، ساعة) 176، 179، 180، 184، 182، 183، 181
 البني العميق 91، 102
 بيلوبوي 257
 البنية الابتدائية للمعنى 91
 البنوية (الفرنسية) 11، 15، 16
 البنوية (فكرة) 25، 152
 البوليفونية 166، 164
 بيرغوف (مصححة) 190، 191، 192، 195، 196
 التجربة المعيشة (لزمن) 24، 113، 114، 184
 التجربة المعيشة للفاريء 264
 التحدي (مفهوم) 107
 التتحقق من الصدق 101
 التحليل البنوي للسرد 63
 تحولات الجبكة 13، 27
 التعيد 132
 التألف السري 33، 130، 153، 219، 228
 تأليف العمل الأدبي 160
 التأليف المحاكي 28
 تانسونيل 235
 التأويل الباطني 51
 النادلة (النماذج) 56، 57، 59
 تباينات زمنية 147
 تبشير (مصطلح) 309
 التابع 139
 التابع ابتدائي (مفهوم) 82
 تابع الأفعال 79
 تابع الأولي 77
 التجانس 261
 التجربة (التجارب) الزمنية 141، 142، 144، 152
 بطل المأساة 42
 بطل مضاد 197، 198
 البطل المقدس 41
 بطلنا التواضع 214
 بن بن (دقائق، ساعة) 176، 179، 180، 184، 182، 183، 181
 البني العميق 91، 102
 بيلوبوي 257
 البنية الابتدائية للمعنى 91
 البنوية (الفرنسية) 11، 15، 16
 البنوية (فكرة) 25، 152
 البوليفونية 166، 164
 بيرغوف (مصححة) 190، 191، 192، 195، 196
 التجربة المعيشة (لزمن) 24، 113، 114، 184
 التجربة المعيشة للفاريء 264
 التحدي (مفهوم) 107
 التتحقق من الصدق 101
 التحليل البنوي للسرد 63
 تحولات الجبكة 13، 27
 التعيد 132
 التألف السري 33، 130، 153، 219، 228
 تأليف العمل الأدبي 160
 التأليف المحاكي 28
 تانسونيل 235
 التأويل الباطني 51
 النادلة (النماذج) 56، 57، 59
 تباينات زمنية 147
 تبشير (مصطلح) 309
 التابع 139
 التابع ابتدائي (مفهوم) 82
 تابع الأفعال 79

- التقلدية (فكرة) 39، 47
 التزامن (فكرة) 104
 التكرار 34، 97
 التلغيظ 111، 112، 117، 144، 148، 149، 171، 171
 التلغيظ التاريخي 115
 التلغيظ (السرد) (Utterance) (السردي) 16، 143، 143
 التعثيل 35
 تمثيل تبادلي 85
 التعثيل السجالي 107
 التمييز بين الحداثات 56
 التناص (مصطلح) 44
 تنظيم الأحداث 36
 التنظيم العواري (فكرة) 166
 التغیر المفاجئ 205
 تنويعات تخيلة 173
 الترييعات الخيالية 310
 التهكم 42
 التوازن، التوازن المقدس 180
 التوافق في الوحدة (فكرة) 45
 التوافق المتنافر 259
 التوافق المتنافر لتجربة الزمن 13
 توزيع ابتدائي 122
 توزيع الأزمنة (النحوية) 122، 135
 توم جونز (رواية) 138، 280
 نيار الوعي 174
- التركيبة الزمنية للمتربع 258، 260
 التزامن 124
 تسمية الأزمنة النحوية 129
 الشاكل الدقيق 63
 تشريح النقد (كتاب) 40، 43، 46
 التشبيهات المحكومة بقوانين 55
 التصميم 193
 التصور (التصوير) الشكلي 38، 172
 تصور الزمن في السرد القصصي 21
 التصور السردي (للزمن) 9، 22، 124، 130، 161، 169، 259، 261
 التطهير 41
 التطوير الداخلي (رواية) 214
 التطوير الزمني التعاقي 24
 تطور الشخصية 74
 تطور القصة 74
 تطوير الذات 315
 التعاب الزمني 69، 88، 89، 139
 تعقيد الحركة 71
 تعين أزمنة الفعل النحوي 131
 تعامل القيود السيميائية 91، 96، 292
 التفسير 11
 التفسير التاريخي 258
 التفسير المعياري 66
 التقليد الوطنية 256
 التقرير 111، 112، 148، 149، 154، 164، 171
 التقرير السردي 83، 143
 التفصي 88، 89
 التقليد السردي 102
- ث -
- ثالث المحاكاة 253
 ثالوثي 45

- حركة (مصطلح) 76
 الحركة الفعلية للحكاية 72
 الحضور الكلي للرميمية الرمزية 146
 حكايات (حكاية) حول الزمن 172 ، 171 ، 241
 الحكايات (الحكاية) الخرافية (الروسية) 69 ،
 289 ، 70 ، 85 ، 81 ، 78 ، 77 ، 74 ، 73 ، 173
 حكايات (حكاية) الزمن 167 ، 172
 الحكايات الشعبية 121
 الحكايات عن الزمن 173
 الحكاية الشردية 30
 حكاية كومبيري 228
 حكم الاستعارة 12
 الحكماتي 60
 حل (حلول العقد) العقدة 71 ، 109
 الحوار السقراطي 166
 العيادية 122
- خ -**
- الخاتمة المضادة 283
 خارج - الزمني 151 ، 239 ، 240 ، 241 ، 422 ،
 250
 الختم 97
 الختم السري 50
 الختم الشعري 48 ، 49 ، 282
 الخنام الغنائي 50
 الخنام المضاد 51
 الخرافات (الخرافة) 41 ، 194
 الخطاب (الخطابة) 10 ، 122 ، 144 ، 169
 الخطاب التصنيفي 70
 الخطاب التغريبي 117
 الخطاب الجديد للحكاية 309
- الثقافات الإثنية 61
 الثقاقة 196 ، 197 ، 198
- ج -**
- الجبل السحري (كتاب) 17 ، 134 ، 172 ،
 190 ، 191 ، 192 ، 193 ، 194 ، 195 ، 204 ، 211 ،
 215 ، 217 ، 306 ، 308 ، 315 ، 306 ، 277
 الجشطلت (فكرة) 139
 الجمل السردية 83 ، 105
 الجهة 93
 الجوهر الفرد 45
- ح -**
- الحاضر 112 ، 114 ، 115
 حاضر السرد 167
 الحاضر القصصي (فكرة) 167 ، 168
 الحاضر المعيش 116
 الحافز الواقعي 150
 الحالات السردية في الرواية 307
 الحب 198 ، 205 ، 208 ، 231 ، 232 ، 234
 الحبكة (الحبكة) (مصطلح، فكرة) 13 ، 22 ،
 32 ، 30 ، 29 ، 28 ، 27 ، 25 ، 24 ، 23
 ، 33 ، 37 ، 52 ، 74 ، 81 ، 96 ، 111 ، 123 ،
 153 ، 164 ، 253 ، 259
 الحبكة السردية 13 ، 260
 الحبكة الشعرية 223
 الحبكة الشهوية 42
 الحبكة المأساوية 23 ، 75 ، 255
 حبكة مواسية 284
 الحدث (الخارق للعادة) 32 ، 129
 الحرب العظمى 174 ، 185 ، 194

- الذاكرة الصامتة 237
 الذاكرة الالارادية 148 ، 220 ، 227 ، 228 ، 228
 خطاب الخطاب الحر 128
 خطاب الحكاية 302
 خطاب الرواية 165
 الخطاب السردي (للحكاية) 143 ، 144 ، 149 ، 149
 - - - 310 ، 305
 خطاب الشخصية 165
 خطاب الفعل 105
 خطاب في النهاج 127
 الخلاصة (فكرة) 147
 الخلل المأساوي 41
 خواص الجنس 166
 الخيال العلمي 42
 الخيال 213
 داخل بعد الزمن 251
 الدائرة الثانية من العلامات 230
 الدراما (الحوارية) 123 ، 153 ، 154
 الدرامي (النبط) 254 ، 255
 درجة الصفر 133
 دقات بن = بن يع
 دلالة العمل الأدبي 264
 دلالة الماضي 169
 الدور (فكرة، مفهوم) 78 ، 80 ، 82
 الديمومة 61 ، 62 ، 86
 الدين 205
 الديونسيزية 41
 - - -
 الذاكرة 116 ، 178
 الذاكرة الراحة 146
- روايات تولstoi 164
 الرواية 21
 الرواية البوليفونية 164 ، 167
 رواية التطور الداخلي 31 ، 196 ، 197 ، 198 ، 202
 رواية تيار الوعي 31
 الرواية الحديثة 155
 الرواية الرسالية 35
 الرواية الروسية 161
 رواية الغائب 154
 رواية الفعل 32 ، 36
 رواية القرن التاسع عشر 48
 رواية النمو الداخلي 238
 رواية الواقعية 44
 روشنون كروسو (كتاب) 34
 روح الانشار 13 ، 180
 روح إنشاء التركية 163

- زمن فعل السرد وزمن مادة السرد 135
 الزمن (فكرة) 24، 25، 25، 115
 الزمن الفنان 242
 الزمن في حالة الصافية 151
 الزمن في روايات فرجينا وولف 313، 314
 الزمن القابل للقياس 209
 زمن القصص 56
 زمن قصة البطل 150
 زمن مادة السرد 16، 136، 137، 144، 192، 193، 204
 زمن ماض مطلق 113، 168
 زمن المتأخر 326
 الزمن المحايث 249
 الزمن المسروي 7، 138، 142، 176، 177، 191، 208
 الزمن المستعاد (فكرة) 225، 226، 227، 228، 234، 235، 238، 239، 240، 242، 243، 246، 247، 249، 322، 251
 الزمن المستقبل (فكرة) 125
 الزمن المعيش 116، 117، 119، 122، 134، 168، 146، 129
 الزمن المفقود 225، 226، 239، 240، 244، 246، 250
 الزمن الميت 139
 الزمن التحوى 17، 34، 130، 162
 زمن النص 125، 126، 133
 الزمن الواقعي 55، 167
 زمنية الحياة 137
 الزمنية السردية 24
 الزمنية (فكرة) 22
- روح التحليل 163
 الرومانтика الألمانية 221، 222
 الرومانس 41
 الروايا الخاتمية 236
- ز -
- الزمان والرواية 306
 الزمان والسرد 7، 9، 10، 11، 15، 253
 الزمن 130
 الزمن التاريخي 24، 215
 زمن التجربة المعيشة 13
 الزمن الشذكياري 180، 181، 183، 185، 186، 187، 190، 194
 زمن الذكر 140
 زمن العاقب (الخطي) 56
 الزمن التماقي 190، 194
 زمن الحياة 142
 الزمن الخيالي 233
 الزمن الداخلي 194
 الزمن الرسمي 182، 181
 الزمن الرغيد 134
 زمن الرواية 55
 زمن الروح 12
 زمن الساعة 181، 190
 الزمن السردي 111، 191
 الزمن السرييري 201
 زمن شعرى 142
 الزمن الصانع 220، 223، 232
 زمن الفعل 125، 126، 133
 زمن فعل السرد 16، 136، 137، 138، 142، 143، 192، 193، 194

- من -
- سيكولوجيا 248
 سيماء غريماس السردية 85
 السيمائية 64 ، 66 ، 95
 السيمائية السردية 24 ، 40 ، 61 ، 65 ، 260
 السيمائية السردية للمدخل النبوي 23
 سيمية 87
- من -
- شبة الأزلي 53
 شبه - الحبكة 259
 شبه - الحديث 261
 شبه - زمن (السرد) 146
 شبه السيرة الذاتية 35
 شبه - الشخصية 259
- الشخصيات (الملحمة) 30 ، 87 ، 162 ، 162
- الشخصية (فكرة) 30 ، 31 ، 32 ، 36 ، 153
- شخصوص السلطة 190
 الشد 121 ، 124
 الشرع 97
 الشعر الغنائي 49
- شعرية التأليف 160 ، 162 ، 164 ، 308
- شعرية دوستيوفسكي 166
- شعرية المورفولوجية (كتاب) 136 ، 142
- شعرية النثر 290
 الشكل الانشقافي 56
 الشكل الحدثي 30
 الشكلي 44
 شكبة المتفقون 59
- الشيوعية 197 ، 212
- ساعة بن = بن بن 139
 ساغا فورسايت 139
 سحر جزني 306
 السرد (السردي، السرديون) 79 ، 99 ، 115 ، 254 ، 253 ، 253
 السرد الأدبي 29
 السرد النبوي 9
 السرد التاريخي 9 ، 11 ، 29 ، 81 ، 111 ، 116 ، 257 ، 258 ، 261 ، 264
 سرد الذات 155
 السرد (سرد القصص) القصصي 7 ، 9 ، 21 ، 22 ، 24 ، 77 ، 111 ، 164 ، 255 ، 257
 سرد الغائب 157
 السرد المكتتب 95
 السرد الملحمي 145
 السرد النفسي 155
 السرد البوتوبي 132
 سرد يات المتكلم 157
 السردية الختامية (فكرة) 104
 سفر التكوين 56
 سفر الرؤيا 52
 سقوط الإمبراطورية الرومانية 51
 سوان عاشقاً 231
 سوسيلوجيا تجريدية 248
 السيدة دلاوي (رواية كتاب) 17 ، 139 ، 172 ، 174 ، 175 ، 178 ، 179 ، 181 ، 181 ، 187 ، 189 ، 190 ، 194 ، 217
 311 ، 310 ، 306 ، 299 ، 277
 السيرة الذاتية 34

- ص -
- الظهور 100
الظهور اللغوي للمعنى المروي 95
- صداقة 237
- صالون فيردورين 232
- الصديقان (قصة) 97، 98، 99، 102، 103
- صنف المعنى 141
- العالم إرادة وتمثيلاً 221، 321
- صوت البطل 224
- عالم الانشغال 124
- صوت الحي 36
- عالم الحياة 195
- صوت الراوي 165، 224
- عالم العمل 25
- الصوت السريدي (فكرة) 128، 152، 153، 164، 168، 170، 174، 193، 199
- عالم عمورة 229
- الصوت (فكرة) 148، 150، 157، 159، 160، 255، 296
- عالم الفن 51
- صورة تشبيهية 233
- عالم القاريء 48
- صياغات مزمنة 97
- عالم القصص 43، 59، 129
- الصيغة الرسائلية 35
- عالم (كلمة) 131
- الصوت السريدي (فكرة) 138
- العالم المعيش 263
- الضرورة المنطقية والفنية 73
- عالم الممارسة 135
- الضمير الغائب 118
- عالم النص (فكرة) 25، 171
- ضبط قياس الزمنين (فكرة) 138
- العبارات الجهرية 106
- الضمر المنهى عنه 278
- العبارة الاستعارية 12
- الطبيعة الشمولية للحبكة 32
- العبور 95، 96
- الطرز الملهاوية 41
- عبر الزمن: البحث عن الزمن الصانع 219
- طريق آل غيرمان 247
- العزل جانباً 137
- طريق سوان 225، 233، 234، 247
- عزل اللغة 63
- طمس الزمن 203، 207، 210
- العزل (مصطلح) 299
- طبيعة السرد 278
- العزلة 236
- العقلانية التحليلية 75
- العقلانية المأساوية 42
- العقلانية الجديدة 67
- العقلانية السردية 76
- العقلانية السيميائية 40، 96، 103
- ظاهرة تناقض 91
- الظاهرة 107
- العلاقة 28
- الظروف التحورية 86
- ط -
- ظ -

- الفرويدية 11
فضاء الخطاب 57، 124
فضاء الرواية 135
الفضاء السردي (ي) 143، 145، 148، 253، 255
ال فعل الحدثي 50
فعل السرد 16، 137
 فعل شيء ما 92، 94، 100، 101، 105، 106
 الفعل (فكرة) 32، 257
 الفعل الماضي المطلق 168
 الفعل المسرحي 35
 الفعل النحوى 115
 فعل يحاكي (فكرة) 32
 فقدان الابتدائى 72
 فقدان الإحساس بالزمن 208
 فقدان الهوية 222
 الفكر 32، 36
 الفلسفة التحليلية للفعل 290
 الفلكلور 21
 فلورنسا 233
 فن التأليف 33، 258
 فن الختام 51
 فن السرد 139، 145، 197
 فن السرد الساذج 23
 فن الشعر لأرساطو 13، 28، 29، 35، 38، 40، 52، 53، 90، 121، 223
 فن القمة 37
فن الكلاميكي 29
الفهم البنبوى (للسرد) 15
علم التشريح 206، 210
علم الجمال (كتاب) 256
علم الدلالة 84
علم دلالة أولى 113
علم الدلالة البنبوى (كتاب) 85، 86، 108، 291
علم دلالة الفعل 83، 84، 105، 153
علم الدلالة المعجمي 63، 65
علم السرد البنبوى 136
علم الصوت الوظيفي 63، 65
علم الفلك 210
علم اللغة 16، 62، 65
 العملية التصورية 64
العناصر الدالة (المورفيمات) 121
العناصر الدالة (المونيمات) 65
العواد الأبدى 210
عودة ابن الصال 211
عودة البطل 72
عيدس آذار 105
- غ -
- الغرابة الغرافية 58
خياب العاطفة 236
- ف -
- فاعل ما (فكرة) 153
الفاعلون 64، 80، 85، 99
فاعلون مجازيون 99
الفخ (فكرة) 80
الفردوس المفقود 231
فرنسا 29، 221

- فهـم الزـمن 261
 فـهـم السـردي 11، 13، 15، 27، 38، 40، 47
 فـهـم الـكتـشـفـيـرـيـوـيـ 14
 فـهـم الـكـلـارـيـاـ 34
 فـهـم الـكـوبـريـ 229
 فـهـم الـكـومـبـريـ 225، 228، 229، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237، 238

الـكـيـنـونـةـ 100

ـ لـ

- الـلاـجـاهـ 98
 الـلاـزـمـنـ (الـلاـزـمـيـةـ فـكـرـهـ) 61، 89
 الـلامـبـالـاـهـ 140، 231

الـلامـوتـ 98

لحـظـاتـ حـرـجـةـ 209، 217

- لحـظـاتـ (الـلحـظـةـ) السـعـدـةـ 201، 227، 238، 246، 247

لحـظـةـ الإـلـهـاـمـ 238

لحـظـةـ الـخـطـابـ 114، 115

لـسـابـيـاتـ النـصـ 120

- الـلـعـبـ (الـلـعـبـ) مـعـ الزـمـنـ 141، 150، 152، 304، 168

الـلـغـةـ 10، 62، 63، 84

الـلـغـةـ السـرـدـ 126

الـلـغـةـ الـكـلـيـةـ الـكـوـنـيـةـ 326

الـلـغـةـ الطـبـيـوـلـوـجـيـةـ (الـمـوـقـعـيـةـ) 108

الـلـكـسـيـمـاتـ 127

- لـبـلـةـ فـلـبـرـغـسـ 191، 203، 205، 207، 208، 210، 212، 213

ـ مـ

الـمـارـكـيـسـةـ 11

الـمـأسـاةـ 21

ـ قـ

الـقـسـمـ التـمـهـيـدـيـ منـ الـحـكاـيـةـ 71

الـقـضـدـ التـشـلـيـ 38

قصـصـ التـوـافـقـ 58

قصـصـ جـرـائمـ القـتـلـ الـفـامـضـةـ 42

قصـصـ الـخـيـالـ العـلـمـيـ 132

- قصـصـ الـخـيـالـيـ (مـصـطـلـحـ) 11، 14، 22، 25، 112، 129، 154، 173

قصـصـ (مـصـطـلـحـ) 51

قصـصـ الـمـلـحـميـ 119

قصـصـ النـهاـيـةـ 57

قصـصـ الـمـرـوـيـةـ 31

قصـصـ الـمـتـرـوـلـةـ 143

فـوـانـينـ الشـكـلـ 141

فـيـمـ التـقـويـةـ 101

- فـيـدـ الـسـيـمـيـاتـ عـلـىـ السـرـدـ(يـةـ) 14، 61

ـ كـ

كافـكـاـ 33، 42

كـأـنـاـ 132، 135

كـبـشـ الـفـداءـ 42، 43

الـكـتابـ المـقـدـسـ 52

كتـابـةـ التـارـيخـ 258، 259

كنـبةـ الأـدـبـ 236

- محاكاة الوعي 257
 المخيلة الحرارية 255، 259
 مذبحة الخطاب 143
 المربع البياني 92، 94، 102، 106
 مركز توليد الطاقة 141، 141²
 المركز الساكن (النظام) الكلمات 45، 46
 مسار الفعل 68
 المستقبل 112، 114، 115، 125، 125، 133
 المستقبل الاحتمالي 114
 المستقبل في الماضي 224
 سعى محدود للمقولات المعنوية 103
 المسح النظامي للأدوار الرئيسية 83
 المشاهد (المعالم) 140
 مشكلة الاختام 49
 المشهد أو الوصف (فكرة) 147
 مصححة دافوس 190
 معجزة المونولوغ المروي 157
 مقولية التخطيطية 39
 معدانية القديس مارك 237
 المعنى 85، 87، 90، 93، 93، 141
 مغامرات البطل 216
 المفردات المتمكنة (اللكسيمات) 65
 مفهوم جينيت للعبة الزمن 17
 مقاييس الزمن 213
 مقدمة إلى التحليل البنائي للمروريات 48، 63، 287
 الملهمة 21، 29، 37
 الملهمة القديمة 256
 الملحمي 27
 الملهأة 21
 المأساة الألبراثية 48، 53، 54
 المأساوي 27، 40
 المسؤولية الحرة 213
 ماضٍ ثام 255
 الماضي 112، 114، 115، 119، 133
 الماضي البسيط 125
 الماضي القصصي 116
 الماضي المركب الثاني 114
 الماضي المطلق 114، 118، 126، 131
 الماضي الواقعي 116، 118
 ماضية (مصطلح) 115
 المبدأ المونولوغي أو الأحادي الصوت 164
 المتعة الخاصة 230
 متغير الشكبة 57
 المجازية 96، 102
 مجال الفعل 87
 مجموعات الأحداث التروسطية 140
 المحاكاة الدنيا 41
 المحاكاة الرفيعة 257
 المحاكاة الشخصيات 165
 المحاكاة العقول الأخرى (آ الآخرين) 154، 157
 المحاكاة العليا 41
 المحاكاة فعل ما 36
 المحاكاة الفعل (مفهوم) 32، 32، 165
 المحاكاة (نكرة) 10، 11، 21، 22، 28، 38، 154، 153، 134، 129، 112، 48
 303، 253، 253، 173
 المحاكاة للوعي 154
 المحاكاة الهازلة 55
 المحاكاة الوضيعة 257

- المونولوغ المروري 156، 157، 159، 159، 168، 257
 المونولوغ المقتبس 156
 ميلانو 185
 منطق الحكاية (كتاب) 76، 80، 81، 290
 منطق الفلسفة (كتاب) 59
 المنطق القصدي 105
 المنظور العلوي 158
 المنظور (فكرة) 160، 158
 المنظور الكلامي 124
 المنظور المكاني 162
 المواجهة 38
 موباسان (كتاب) 303، 85، 293
 الموت 39، 39، 57، 173، 186، 188، 186، 195، 195، 197، 198، 205، 208، 211، 211
 الموت المستعاد 251
 الموت الفروليجيا 104
 الموت كوتارد 236
 الموت الشعري 141
 الموشح الديني 167
 المونولوغ 156، 156، 165، 166
 المونولوغ الداخلي 155
 ملهأة مبناندر 42
 الملهاوي 27، 40، 41
 الممارسة 173
 - ن -
 النحو (السرد) السري 90، 102، 290
 النحو السطحي 93، 102، 104، 105، 105، 106، 107
 النحو العميق 104، 105
 نحو منطق للسرد 76
 نزع العاقب الزمني 66، 287
 الترعة الباطنية 45
 الترعة اليونانية 44
 النسق (مفهوم) 13
 النص 297
 النعل التركيبى للأزمنة الحورية 127
 نظام المثالية الترنسنتالية 321
 نظرية بصرية (فكرة) 246
 تغذير متماكن 98
 النقد 46
 النقد الأدبي 16، 16، 18، 51، 257، 258
 النماذج التبادلية 13، 39، 40، 52، 54
 النموذج الابتدائي 45، 45، 99، 105
 نموذج تبادلي مكرر 28
 النموذج التكربني 93
 النموذج الغانى 77
 نموذج غريماس الأول 72
 النموذج الغانى 49
 نموذج القانون الشامل 66، 103
 النموذج المكرر 91

- وجهة الصوت (فكرة) 169
 وجهة النظر (فكرة) 153، 157، 160، 161، 296، 255، 169، 164، 162
 وجهة نظر (المؤلف) 161
 وجهة النظر والصوت السردي 118
 الوجود السيميائي 100
 الوجود والزمان 187
 الوحدات الصوتية الغنوميات 65
 الوحدة الفضائة 223
 الوظائف 68
 الوظيفة السردية 15
 الوظيفة (فكرة) 78
 الوعي التذكيري 146
 وعي الحياة 203
 الوفاء للتجربة 38
 ولادة العبرية 222
 ولادة المأساة 59
 وليمة الموت 191
- - -
 يُعد فيه المشهد 58
- نهاية العالم (فكرة) 52
 النهاية غير الحاسمة 50
 نهاية الفعل 50
 نهاية (القصص) القصة 50، 54
 نهاية الكتاب 52
 نهاية محايدة 54
 النهاية المخيبة للأمال 49
 النهاية (مصطلح) 284
 النهاية الرشيكية 53
 نورت كارولابا 7
 الينثوية 212
- - -
 هامبورغ 190، 199، 209، 211
 الهجاء 46
 الهرمنطيكا الإنجلالية 44
 الهوية 221
- - -
 الواقع (الواقعي) 132، 167
 واقعية الماضي التاريخي 263